ESTER

VOLUMEN VII MAYO DE 1978 NUMEROS 1 Y 2

MESTER

CONSEJO DE REDACCION

Grace Bodhaine
Onofre di Stefano
Charles B. Driskell
Vicente García-Márquez
Enric Montoliu
Norman Rattey

DIRECTOR
Susan Schaffer

ASESORES

Jaime Alazraki
Harvard University
Shirley L. Arora
University of California, Los Angeles
Charles Aubrun
La Sorbonne, Paris
José Rubia Barcia
University of California, Los Angeles
Rubén Benítez
University of California, Los Angeles
John A. Crow
University of California, Los Angeles
Eduardo Dias
University of California, Los Angeles
Richard Reeve
University of California, Los Angeles

La redacción de MESTER da fe de su agradecimiento a OFFICE OF THE CHANCELLOR, University of California, Los Angeles que hizo posible la publicación de este volumen.

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolción de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración debe seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California
Los Angeles, 90024

Condiciones de venta y suscripción:

Suscripción anual	US$ 6
Instituciones	US$ 10
Suscripción de estudiante	US$ 4
Número suelto (Instituciones)	US$ 5
Número suelto (individuo)	US$ 3

Copyright © 1978 by the Regents of the University of California

DESTER

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN VII | MAYO DE 1978 | NÚMEROS 1 Y 2

ÍNDICE

Caminante	Luisa M. Perdigó	2
The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar	Alan Deyermond	3
César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*	Charles B. Driskell	9
Son dos días para un jinete (América)	juan felipe herrera	19
Versos fáciles en arauco	Rosa Reeves	20
Tres Tristes Tigres: The Lost City	Bonnie K. Frederick	21
Entrevista a Manuel Scorza por Alda Teja		32
Nuevamente, qués poesía (La poesía falsificada)	Rodolfo E. Braceli	43
Hay en mí	Rodolfo Alonso	52
José Martí's Youthful Romanticism (1875-1876)	John A. Skirius	53
A materialização do amor	Miguel Barbosa	61
Lista de publicaciones recientes		92

Portada: "El Grande Templo de México" grabado del maestro Novarro, reproducido y publicado por Francisco Antonio Lorenzana en la ciudad de México. Entresacado de *Historia de Nueva-España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortes, aumentada con otros documentos y notas.* F. A. Lorenzana, (Casa Editorial de Joseph Antonio de Hogal), México, 1770. "Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones . . . nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y *cués* . . . y aun algunos de nuestros soldados que si aquello que veían se era entre sueños . . . porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos." Bernal Díaz del Castillo.

CAMINANTE

Tú, que caminas junto a nosotros
caminante impertérrito
de tierras candentes
y huellas hondamente hermosas

Tú, que marchas sin doblegarte,
sin pestañear,
con la cruz al hombro
que es más cruz a cada paso
valiente tuyo

Tú, que nos miras como pidiendo algo;
algo que te lo daríamos
ahora mismo
con nuestras dos manos
tan abiertamente anchas
como tu corazón
como tu camino
como toda esa vida tuya tan nuestra
con cada paso que caminamos contigo

Lentamente,
pasa el tiempo
ese tiempo tan tuyo y nuestro cotidiano
Y nos quedas muy adentro
muy tú en nosotros
¡oh caminante lento!
que caminas más hondo,
más rápido
y te nos vas
como quisiera mi pensamiento
se fuera hacia ti, ahora
para darte entre mis manos
ese algo tan tuyo y nuestro
que nos pides
que me pides
mas no podemos, nadie puede dar

Y así sigues y seguimos, todos,
para siempre juntos en el caminar.

Luisa M. Perdigó
New York
28 de noviembre de 1977

The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar

Women poets are very poorly represented in the *cancioneros* of the fifteenth and early sixteenth centuries. The extraordinary outburst of poetic activity in Spain at the close of the Middle Ages, the extent of which can be roughly measured by the seven hundred poets whose work survives as a whole or in part, seems to have been an almost entirely male activity.[1] Some of the poets are thorough professionals, with a wide and varied production: the enigmatic figure of Alfonso Álvarez de Villasandino may serve as an example. Others were noblemen who penned occasional verses, but who probably regarded a sustained commitment to literature as unworthy of them.[2] It is just possible that some of the poets who appear in the *cancioneros* under their last name only—Tapia, Cartagena, Quirós, for example—are women. This seems, however, highly unlikely, since Spanish practice has long been to distinguish women by the use of their first name, and we must therefore look to the very few who are specifically identified as women.

Of these few, all but one are represented only by a fragment, glossed by another poet,[3] or by a chance survival from the lost pages of a *cancionero.*[4] The one exception, the one woman poet for whom we possess adequate—though still slender—material for study is Florencia Pinar. As with many *cancionero* poets, nothing is known about her life. This state of affairs need not continue, as some recent investigations have shown,[5] but until somebody with time, energy, patience, and a flair for archival research turns his attention to Pinar, we shall know her only through her poems.

Those poems appear in a few late fifteenth-century and early sixteenth-century *cancioneros:* the *Cancionero del British Museum, Costantina,* and the *General.*[6] Of only three poems can we say with anything approaching certainty that they are by Pinar. A few more are attributed to her in one *cancionero* but not in others, and a certain amount of confusion is inevitably caused by the existence of another poet, known only as Pinar, who seems to have been Florencia's brother.[7] She has had a better press than most *cancionero* poets; for instance, Manuel Alvar says that, whatever view we take of such poetry as a whole, Pinar "merece cierta estima por su gracia apasionada o por la novedad de algún tema."[8] Part of the reason is undoubtedly her preference for concrete imagery over abstractions: as Keith Whinnom observes, the *cancionero* poems most often included in anthologies are in general those with such imaginery.[9] There may, however, be additional reasons for singling out Pinar's poetry.

The first of the three poems, "Ay que ay quien más no bive," is exactly the kind of thing that gets *cancionero* poetry a bad name:

Cancion de vna dama que se dize florencia pinar

Ay que ay quien mas no biue
por que no ay quien day se duele
y si ay / ay que recele
ay vn ay con que sesquiue
quien sin ay beuir no suele

Ay plazeres ay pesares
ay glorias ay mil dolores
ay donde ay penas damores
muy gran bien si del gozares
aun que vida se catiue
si ay quien tal ay consuele
no ay razon por que se cele
aun que ay con que sesquiue
quien sin ay beuir no suele (folio cxxv^{v})

Nobody can deny its ingenuity—if anyone feels disposed to do so, let him try to decide which *ayes* are exclamations and which are verbs—, but I am not convinced that this poem has any merit beyond that of the moderately difficult puzzle.[10] The other two are of a very different type.

Otra canción de la misma señora a unas perdizes que le embiaron bivas

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía.

Ellas lloran, que se vieron
sin temor de ser cativas,
y a quien eran mas esquivas,
essos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía. (folio cxxv^{v}-cxxvi)

This has long been known and liked for its vivid picture of imprisoned birds, and for Pinar's unequivocal linking of her feelings with theirs, of their predicament with her own. However, there has, I think, been some misunderstanding of the nature of those feelings and of that predicament. Pinar is fairly

obviously in love; hence the relevance of the betrayal and trapping of the partridges:

> Ellas lloran, que se vieron
> sin temor de ser cativas,
> y a quien eran más esquivas
> essos mismos las prendieron[11]

The hunt is a frequent image for love ("la caza de amor es de altanería"), and the lines I have just quoted have a distant but haunting resemblance to the magnificent poem which, a few decades later, Sir Thomas Wyatt was to write about Anne Boleyn:

> They flee from me, that sometime did me seek,
> With naked foot stalking in my chamber.
> I have seen them gentle, tame and meek,
> That now are wild and do not remember
> That some time they put themselves in danger . . .

I have no wish to query the relevance of Pinar's image of the trapped partridges, the success of her identification of her feelings with those of the unfortunate birds, or the high quality of her poem. I accept the analysis offered by Joaquín Gimeno Casalduero:

> Quizá la elección del motivo de las perdices no se deba al conocimiento de un bestiario o de unas afirmaciones procedentes de un bestiario. Quizá la elección se debe al conocimiento, muy común en España, de la caza de las perdices. Para cazar perdices se lleva en una jaulita, al lugar en donde ellas viven, una perdiz macho, la cual con su canto "amoroso" atrae a las hembras que son entonces apresadas por el cazador. Eso explicaría la primera parte de la segunda estrofa: "lloran las perdices porque fueron prendidas por aquellos (machos) a quienes siempre—por no enamoradas—fueron esquivas." Sería el motivo de "después de mucho despreciar al amor, enamorarse" y el de "el amor engaña (Rodrigo Cota), hiere para abandonar de inmediato." Por eso creo que Florencia Pinar se identifica con los sentimientos de las aves: tal vez ella también ha sido engañada o tal vez abandonada.
>
> Es posible que eligiera además el motivo porque éste le permitía jugar del vocablo, o al menos se dio cuenta de que podía jugarlo y lo jugó. Ese juego explicaría la segunda parte de la segunda estrofa: "sus nombres mi vida son"; es decir, "perdiz"/"perder." Por eso añade a continuación, hablando de su vida: "que va *perdiendo* alegría."[12]

It would, of course, be very difficult to take issue with this convincing and satisfying analysis. At the same time, it seems to me that the full meaning of the poem escapes modern readers who are unfamiliar with the medieval bestiary, a moralized account of the origins and habits of real and mythical beasts. I have found, in the course of another study, ample evidence that medieval Spanish authors and their public were thoroughly familiar with at least some parts of the bestiary, despite the apparent lack of any Castilian bestiary text.[13]

If we turn to the appropriate section, we find it said of partridges that: "Frequent intercourse tires them out. The males fight each other for their mate, and it is believed that the conquered male submits to venery like a female. Desire torments the females so much that even if a wind blows toward them from the males they become pregnant by the smell."[14] It would be imprudent to assume that Pinar wrote in ignorance of the bestiary account of the partridge, especially when other Spanish writers of this period were fairly obviously aware of it. I think one must conclude that, even if the bestiary description was not primarily responsible for Pinar's choice of image, it reinforced that choice, and that she wished not only to associate her plight with that of the trapped birds, but also to identify her instincts with those so graphically described.

If any doubt existed on this score, it would be dispelled by a consideration of the third and final poem:

Canción de Florencia Pinar

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

Ell amor es un gusano
bien mirada su figura;
es un cáncer de natura,
que come todo lo sano.

Por sus burlas, por sus sañas,
d'él se dan tales querellas
que si entra en las entrañas
no puede salir sin ellas. (folio clxxxv^{v})

One does not need to be a card-carrying Freudian to suspect that when a woman poet writes of love as a worm penetrating her entrails, phallic symbolism is involved, even if only at the subconscious level. (The implications are quite different from those of the worms in the *Dança general de la Muerte*, written one or two generations before Pinar, where Death warns the Two Damsels of the waiting "gusanos rroyentes,/ que coman de dentro su carne podrida.")

Whinnom has suggested that much *cancionero* poetry is "a tissue of veiled eroticism and *doubles entendres*"; his argument depends largely on the identification of such abstractions as "gloria" and "muerte" as sexual euphemisms, and he notes that if one makes this identification, "a great many poems acquire rather startling point."[16] In *Pinar*'s case, such identification is relevant, if at all, only in "Ay que ay quien más no bive" (see, for instance, the

use of "glorias" in the seventh line). In the other two poems, animal imagery makes the point; I am sure that this is conscious in "Destas aves su nación," but it may be unconscious in "Ell amor ha tales mañas." Whatever conclusion one reaches on that, it is certainly true that Pinar's poems strengthen the first part of Whinnom's case.

It is dangerous to reconstruct a poet's life from his works, as the examples of Jaufre Rudel, Villon, Macías, and others show us. We cannot, I repeat, know anything of Pinar's biography until the archival research has been carried out, but I believe that by studying her work we can reconstruct her temperament.[17]

Alan Deyermond
Westfield College (University of London)
and UCLA
December, 1977

NOTES

1. I take the number of poets from Brian Dutton's forthcoming catalogue of fifteenth-century Spanish poetry; it covers poets included in all *cancioneros* compiled before 1520. I am grateful to Professor Dutton for allowing me to draw on his work. A higher number—*973*—appears in the author index to Jacqueline Steunou and Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, I (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975), but this includes some foreign names and, more importantly, some two hundred poets who appear in later sixteenth-century *cancioneros*. Even the lower figure of seven hundred is much greater than that for the corresponding period in England, France, or, as far as I am aware, any other European country. If one takes into account poets whose work is lost, the number is, of course, even higher. The causes of this troubadour revival are now being discussed by scholars, and Roger Boase's book (to be published in 1978) will take the discussion much further.

2. See Nicholas G. Round, "Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-Century Castile," *Modern Language Review*, 57 (1962), 204-15, and "Five Magicians, or the Uses of Literacy," *Modern Language Review*, 64 (1969), 793-805; P. E. Russell, "Arms versus Letters: Towards a Definition of Spanish Fifteenth-Century Humanism," in *Aspects of the Renaissance*, ed. Archibald R. Lewis (Austin: Univ. of Texas Press, 1967), pp. 47-58.

3. The *Cancionero general* contains a *mote* by Doña Marina Manuel (known chiefly for the influence that her views exercised on Diego de San Pedro's prose style). It is glossed by the poet Cartagena. See Keith Whinnom, *Diego de San Pedro* (New York: Twayne, 1974), pp. 26-27.

4. The *Cancionero de Martínez de Burgos* contained, as no. 40, a religious poem by María Sarmiento, entitled *Otras[coplas], quando alzaren la ostia y el cáliz y a los agnus*. Only the first two lines and the last stanza survive, thanks to their transcription by the eighteenth-century bibliophile Rafael Floranes. See the edition of the surviving part of the *Cancionero* by Dorothy S. Severin, Exeter Hispanic Texts, 12 (Exeter: Univ., 1976), pp. xvii and 59.

5. For instance, those of Juan Bautista Avalle-Arce, some of which are collected in his *Temas hispánicos medievales* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 280-367.

6. I print the first text exactly as it is found in this *Cancionero,* in order to give a clear impression of the difficulties facing its early readers. In the other two poems, however, I regularize the use of *u* and *v*, and supply modern punctuation, accents and word-division.

7. In the *Cancionero del British Museum,* the *glosa* to one of Florencia Pinar's poems ("Ell amor ha tales mañas") is headed "Glosa de Pinar, su hermano." In the *Cancionero general,* the heading is "La glosa es del dicho Pinar."

8. *Poesía española medieval* (Barcelona: Planeta, 1969), p. 574. Am I being unduly sensitive in detecting a slightly patronizing note in "merece cierta estima," and in suspecting that a male poet might have received less qualified praise for the same poems? Even the best male critics may suffer from momentary aberrations when discussing work by women writers: Edmund Wilson, in the course of an excellent and perceptive essay on Edna Millay, suddenly lapses into "It is hard to know how to compare her to Eliot or Auden or Yeats . . . There is always a certain incommensurability between men and women writers" (*The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties* [1952; repr. New York: Vintage Books, 1961], p. 752). In this context, it is worth quoting the judgment of José Amador de los Ríos on Pinar: ". . . estimulada por otros ingenios de su familia, tomaba a veces parte en las lides del ingenio . . . Florencia Pinar, abrigando realmente o fingiendo, al pulsar la lira, amorosa pasión, pondera sus dolores, exagerando sus efectos de la misma suerte que lo hacían cuantos aspiraban al nombre de poetas, y como ellos se pinta impíamente desdeñada. Era la primera dama, cuyo nombre figuraba en el parnaso español; y dadas la época en que florece y la corte donde brilla, parecía justo esperar que tomase su ingenio más elevado rumbo" (*Historia crítica de la literatura española,* VII [1865; repr. Madrid: Gredos, 1969], pp. 237-38).

9. "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511," *Filología,* 13 (1968-69), 361-81, at p. 369.

10. I may be wrong: when I made this observation in a paper read to the Association of Hispanists of Great Britain and Ireland in 1974, Dr. Ian Macpherson took me to task, arguing that the poem has substantial merits. The point deserves further discussion.

11. The birds are identified as partridges only in the heading to the poem (in both *General* and *Costantina*), and this heading may have been supplied by a *cancionero* compiler, though I think it highly probable that it formed part of the original. I am grateful to Dr. Macpherson for drawing my attention to the importance of this question.

12. Private communication of November 29, 1977. I am most grateful to Professor Gimeno Casalduero for his kindness in reading a draft of this article and allowing me to quote his comments.

13. A forthcoming book by Néstor A. Lugones, who has already published three articles on the subject, will add greatly to our knowledge of the bestiary in Spain.

14. I quote from T. H. White, *The Book of Beasts, being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century* (London: Jonathan Cape, 1954), p. 137.

15. Ed. Margherita Morreale, in *Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari,* 6 (1963); lines 79-80.

16. *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (Exeter: Univ., 1967), pp. 22-23. The case is carried further by A. J. Foreman, "The *Cancionero* Poet, Quirós" (unpubl. M. A. diss., Westfield College, Univ. of London, 1969). In fairness to Mr. Foreman, I must point out that this dissertation does not necessarily represent his current views.

17. A version of this article will form part of a longer essay on Spain's first women writers, to be published in *Images: Women in Hispanic Literature,* ed. Beth Miller (Univ. of California Press). I am grateful to the editors of that volume and of *Mester* for permitting this double use of my material. I am also much indebted to those whose help is acknowledged in notes 1 and 10-12, and to others who took the trouble to comment on a draft of the article: Professor Beth Miller, Professor P. E. Russell, and my UCLA colleague Dr. Rosalie Gimeno.

César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*

A propósito de *Trilce,* se ha dicho repetidas veces que el "indigenismo" es un elemento notable; sin embargo, en todos los estudios críticos, con la excepción de uno,[1] los críticos han esquivado la entrada a fondo en el asunto. No basta decir que se encuentra una penetración en el alma india en la poesía de Vallejo, una interpretación del dolor indígena o un nativismo externo e interno. Por consiguiente, en este estudio espero ofrecer una indicación más amplia del porqué y del cómo de su clara percepción del espíritu terrígeno del indio. Digo "sugerencias" de la vida autóctona por no empequeñecer su obra, porque en *Trilce* el poder sugerente de Vallejo llega a su cenit en una avalancha de asociaciones posibles que, en resumidas cuentas, ofrece al lector una visión panorámica de la realidad.

Si al decir "indigenismo" se entiende una tentativa por llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él,[2] se habrá que rechazar el término. En Vallejo no hay un esfuerzo por describir los detalles de la vida indígena o penetrar en el alma del indio. De aquí que, prescindiendo de tal definición interpretativa, la poesía de Vallejo provenga de su experiencia como un ser humano. Como si fuera su herencia incógnita de la tierra peruana, Vallejo, como poeta, expresa lo subconsciente colectivo.

El poeta se identifica con la tierra y su poesía se impregna de la fuerza telúrica del ambiente. En *Los heraldos negros* (1918) hay una ecuación de paisaje y hombre que también existe en *Trilce* (1922), siendo la diferencia la manera de expresar los elementos. En *Trilce* los elementos que el poeta escoge son más bien los elementos terrígenos. Cuando Vallejo expresa una congoja, es algo personal, pero emana de la tierra. Esta cuita forma parte de su "herencia," una cosa atávica y presente sin que el poeta sea consciente de ella. De manera que la expresión de lo que el alma siente—y no lo que los ojos ven —puede coincidir sociológicamente con la existencia actual del indio andino, y esta sensibilidad está en *Trilce,* aunque sólo sugerida.[3]

Luis Monguió ha señalado que el poeta era mestizo, descendiente de dos abuelos españoles y dos indias peruanas.[4] Como sabemos, Vallejo se llamaba "el Cholo Vallejo." La antropología aporta una definición del "cholo" peruano: ". . . relatively well-to-do Indian who seeks mestizo status but has not yet 'arrived'."[5] El cholo es como el fruto agridulce de un árbol recién trasplantado. Vallejo no era "indio" en el sentido étnico pero por el proceso de aculturación social sí se identificaba de un modo psicológico con el indio.6

Monguió parece haber dudado del carácter del mestizaje: ". . . hasta qué punto un mestizo refleja las características psicológicas de una u otra de sus ancestralidades es tema sobre el que los antropólogos no parecen ponerse de acuerdo."[7] Los antropólogos ya se han puesto de acuerdo. El hombre es pro-

ducto de su ambiente. En el Perú la raza no corresponde únicamente a una entidad biológica, sino que incluye un cierto estado social y económico,[8] en que influye mucho el factor lingüístico. Monguió afirma que la familia de Vallejo oscilaba entre los dos grupos económicos más bajos de Santiago de Chuco.[9] El poeta vivió los problemas del campesinado peruano en las haciendas vecinas. La pobreza carece de importancia, pero el estado social, no. Dentro del mismo medio telúrico y cultural el indomestizo de la sierra peruana hace vida semejante a la del indio.[10]

José Carlos Mariátegui, que con mucha percepción, interpreta la obra temprana de Vallejo, opina lo siguiente: "La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo . . . Es todavía una literatura de mestizos."[11] De acuerdo. El poeta nos da una síntesis de la vida india, de su alma colectiva; y como veremos, el espíritu indígena se presta muy bien a una interpretación colectiva. Lo que nos atañe aquí es que, como mestizo y poeta, Vallejo puede percibir la esencia de la vida indígena.

La cuestión de una "versión verista" del indio es importante y tiene mucho que ver con lo que se llama en la literatura "el mito del indio." No se trata aquí de un indigenismo transitorio y nostálgico de los sepulcros. A un joven poeta como Vallejo, estudiante universitario, le interesaría la mitificación de los Incas mantenida en la literatura, como información suplementaria.

Trilce apareció en 1922. Fue durante esa época cuando se hicieron los primeros análisis sociológicos de la realidad peruana. En 1911 se había descubierto Machu Picchu y los científicos se daban al estudio social. La mitificación de los Incas brotó de nuevo en los años viente y treinta como la reivindicación de lo autóctono, del "noble salvaje," todo recordativo de la literatura dieciochesca. Para los sociólogos el material biológico de Tawantinsuyu—el hombre—se revela indestructible y el hombre indígena es todavía "comunista" o "comunitario." Los sociólogos añoran y, como algo que debe ser restituído en una sociedad futura, es decir, un tercer tiempo, anhelan los valores de un pasado perdido: el incaico.

Estos son los hechos en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui y en los estudios sociológicos de Luis Valcárcel.[12] Interesa el hecho de que Mariátegui cita a Valcárcel frecuentemente para apoyar sus alegaciones. La sociedad incaica fue, para ellos, una sociedad utópica, con sus raíces en el régimen de la propiedad de la tierra. Mariátegui nos proporciona esta cita de Valcárcel:

> La tierra en la tradición regnícola, es la madre común, de sus entrañas no sólo salen los frutos alimenticios sino el hombre mismo. La tierra depara todos los bienes. El culto de la Mama Pacha es par de la helioatría y como el sol no es de nadie en particular, tampoco el planeta lo es. Hermanados los dos conceptos en la ideología aborigen, nació el agrarismo, que es propiedad comunitaria de los campos y religión universal del astro del día (Mariátegui, p. 53).

La legitimidad de este mito de una sociedad superior ha sido reducida en estudios posteriores,[13] pero lo que nos interesa es este mito, vigente en aquel entonces.

En vista de lo que hemos visto a propósito del clima interpretativo del alma incaica, me parece que Vallejo era partidario, sin darse cuenta, de una interpretación idealista y que creía en una posible sociedad futura en la cual el indio atávico volvería a gozar de los valores representantes del "Incario." Su "mito" no es de carácter quimérico, sino de perspectivas fundamentales basadas en la realidad. Lo que se puede observar es una proyección retrospectiva de su ideal humano, que va desde lo individual a lo colectivo a lo universal. Al igual que Mariátegui y Valcárcel, Vallejo cree que el problema indígena es una cuestión social, y la solución no es volver hacia el Inca, sino volver hacia la tierra y hacia la conciencia de ella, que es volver al indio. El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Para el poeta el pasado es un tesoro del recuerdo y el presente es algo que se sitúa en frente. El poeta se abre en las cosas, recordando, y poéticamente se crea una falta de distancia entre el presente, el pasado e incluso el futuro, porque Vallejo está dispuesto a la ambigüedad temporal.

En pocas palabras, Guillermo de Torre ha captado la manera más eficaz de acercarnos a la poesía de Vallejo: "Su última clave de expresión se halla muy estrechamente ligada con la semántica y la simbología."[14] El sismo andino, la fuerza telúrica de su pueblo y su abolengo barroco, todos propios del alma india, constituyen el fondo de Vallejo. Creo que analizando un poema se podrá tener una idea más amplia del poder sugestivo del poeta, respecto a su clara percepción de la mitificación del indio y sus posibles coincidencias con la filosofía indigenista de Mariátegui y la antropología de Valcárcel y José Uriel García.[15] Nos sirve de ejemplo el poema "XLVIII" de *Trilce:*

Tengo ahora 70 soles peruanos.
Cojo la penúltima moneda, la que suena 69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
quémase toda y arde llameante,
llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71; rebota en 72.
Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando gritttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera.

El poema expresa la pobreza y la frugalidad, el dolor y la fetidez de la existencia andina, todo percibido a través del símbolo polisémico: el *sol.* Queda expresado un vacío espiritual, desprovisto de valores.

Como símbolo polisémico, el *sol* contiene en sí, además del significado literal y obvio, otros significados de índole espiritual: integra al hombre en la red más grande de relaciones universales. El ser se proyecta hacia el plano cósmico a través del símbolo del *sol* cuyos rayos, que llueven, constituyen una especie de unión-amor entre el cielo y la tierra. Mariátegui dice que el simbolismo se presta mejor que ningún otro estilo a la interpretación del espíritu indígena: "El indio, por animista y por bucólico, tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas" (*Siete ensayos,* pp. 330-31). Aparte de la moneda expresada—la unidad monetaria del Perú—al poeta el *sol* le sugiere el sol cósmico y la nota musical. El poeta parte de la idea del sol como moneda que tiene en la mano. De pronto, piensa en el sol como fuerza cósmica—imagen entendida por las palabras de carácter ardiente—y también como elemento musical—visto por *tímpanos* y *sol.* Símbolo de la vida y la energía creadora, el redondo sol está en el centro del universo y marca el paso del tiempo. Como he dicho, el sol del cielo tiene un significado literal—alumbramiento y calor—pero en el poema llega a ser el símbolo de la vida andina, comunicando la inquietud poética que es reducción de tormento y felicidad. En cuanto a los significados de índole espiritual, este es el más hondo. A diferencia de la tierra, que se asocia con la mujer y la materia (la Pachamama), el sol se asocia con el hombre y el espíritu, el todo psíquico que influye sobre los seres humanos. Es interesante que sea la moneda llamada *sol* la que conduce al sol cósmico, pero, como veremos, es éste el que contiene en sí la moneda.

El plano simbólico se funde con el plano real de la moneda, como si el sol cósmico emanase de la mano misma del poeta, vinculada al sentido auditivo que está transportado a sus dedos (*entre mis tímpanos alucinados*). Es como si la *moneda,* el *sol* cósmico y los *tímpanos* estuvieran pegados a su cuerpo. Por medio de la *moneda* (el plano real), se descubre el sentido simbólico de una manera difusa tras el simbolismo del objeto sensible, que sólo está ahí para comunicárnoslo. De manera que tenemos un símbolo polisémico (el *sol* cósmico) y dos símbolos monosémicos (la *moneda* y los *tímpanos*).

Consideremos primero el *sol,* protagonista de la vida cósmica. Para el indio el sol es el padre y el gran pintor andino, representación de luz, movimiento y vibración. Tiene la perfecta forma *redonda* y sus tierras están en todas partes. En los mitos solares el Inca y el Sol caminan a la par y se reflejan: el Inca es Hijo del Sol y el Sol es el Inca del cielo. El pueblo es émulo del Inca y, por lo tanto, "Hijo del Sol." Existen las tres jerarquías (Uriel García, p. 20; Valcárcel, *Mirador indio,* pp. 43-48). El sol es, por lo visto, espejo y modelo—todo está hecho a su imagen y semejanza—y el peruano tiene linaje solar. La esencia invisible del sol celestial nutre el fuego innato del hombre, es decir, el *Sol in homine.* Esto motiva la importancia que tiene el sol cósmico en el poema y en la vida andina.

Se vislumbra el sol cósmico en el poema a través de los vocablos *arde,*

llameante y otros de carácter candente, y *orinándose,* que nos sugieren la caricia vivificadora durante el invierno andino y también el sufrimiento del indio bajo las cadenas del trabajo forzado. El sol crea el paisaje; el indio se identifica con el sol y con el paisaje. El día es la realidad y el tiempo del cultivo. Vemos la ecuación de paisaje-hombre-sol en *Trilce,* que en *Los heraldos negros* es más patente.

Orinándose es el vínculo entre los tres elementos que forman el yo-síntesis: el gerundio en construcción reflexiva sugiere la forma redonda del sol (y de la moneda). Las correspondencias del sol son de color amarillo, por la mayor parte, y son de oro. Está sugerido el oro, de que se había de forjar la escultura del Sol (Valcárcel, *Mirador indio,* p. 47) porque el Sol es el oro, sin valor económico, pero sí estético. El oro es reflejo del Sol y fruto de la tierra. Es el metal por excelencia, elemento esencial de los escondidos o evasivos tesoros.

Otro producto de la tierra es el maíz que *orinándose* también sugiere. En la época actual el maíz reemplaza al oro en la vida campesina. Simboliza la fertilidad, que se representa en el Perú como la figura de una mujer hecha de los tallos de maíz que llaman la "madre del maíz." El indio ha sido la masa intermediaria entre la riqueza terrígena y la cultura. *Orinándose* expresa la acción circular del retorno eterno, vinculados el oro, el maíz (fruto de la tierra), y el hombre. Cada elemento es una reflexión del sol. La ascensión numérica refleja la total pesadumbre que el indio lleva sobre sus hombros *(piñones).*[16]

El maíz es su vínculo telúrico, símbolo no sólo de su estado pobre y terrígeno, sino también de su cultura: "El maíz provoca la conformación cultural de Tawantinsuyu" (Valcárcel, *Mirador indio,* p. 32), y sirve de base para la formación del calendario. El indio se lleva el grano tostado al cultivo y en su casa toma la bebida dorada, producto del maíz: la chicha.

> orinándose de natural grandor,
> en unánimes postes surgentes,

Aquí está poetizada la existencia actual del indio, hijo del sol *(natural grandor),* cuya existencia está reducida a la fetidez, o a las actividades fétidas *(orinándose),* que sugiere ciclos. Todos los elementos importantes están presentes: sugerencias del sol, de la tierra, del maíz, del carácter personal y del arte. A través del reflexivo, *orinándose* subraya la sensación de hermetismo, es decir, lo circular, y la acción cotidiana de orinarse después de haber bebido la chicha. La reducción a un estado animal es implícita, como si el individuo fuera un perro (vinculado a *postes* = desolación). La yuxtaposición de palabras groseras y *natural grandor* produce el recuerdo de un tiempo mejor o el anhelo de ello, y también el eficaz contraste entre esa "edad de oro" y el absurdo presente. *Unánimes* confiere tanto el sentido colectivo como un estado sin ánimo. El calificativo queda reforzado por *postes surgentes,* ofreciendo la idea de un estado superficial en que se practica el disimulo. Pero el deseo de participar de la energía solar—del libido psíquico—que produce el maíz y su cultura resultante, no se resuelve a causa de la abulia que siente por el bien ausente, su terruño.

Aunque sólo está sugerida, la fuerza telúrica penetra en el poema. La inter-

pretación del maíz que ofrezco se asocia con la tierra. Base de la alimentación, el maíz hace, por su cultivo, un papel tan fundamental que absorbe todas las otras influencias en lo económico (Valcárcel, *Ibid.*, p. 28).[17] El maíz es producto del trabajo manual (*tímpanos aluciandos*) y los indios hasta hoy derraman sus cántaros de chicha en tributo a Pachamama, la Madre-Naturaleza.

En *Trilce* el poeta menciona a la madre y al hogar con frecuencia. Existe la serie hambre-madre-alimento-pan-mesa. La Pachamama corresponde a esta serie: tierra, fuente de alegría, alimento y vivienda. La tierra es maternal y pródiga; todos son hijos de la misma madre (Valcárcel, *Ibid.*, p. 14). La madre es la figura clave de ayer, orgánica y espiritual en once poesías de *Trilce*. Su ausencia ocasiona el vacío espiritual, la orfandad. En el Perú de Vallejo, la vida proviene de la tierra, es decir, de la Madre-Naturaleza (la dulce *Ella* en nuestro poema) y vuelve a ella. Lo que el indio más anhela es el *regressus ad uterum*. Como explica Mariátegui, el indio puede ser indiferente a todo, menos la posesión de la tierra.[18] Su pesimismo es experiencia y desdén que, como actitud social, engendra la desconfianza. El indio ejerce el disimulo como fuerza defensiva para sobrevivir. Tiene que transitar por la vida como un alienado, sin la potencia de comunicación espiritual. Todo su pesimismo proviene de la ausencia de su terreno—que no le pertenece pero que cultiva religiosamente con las manos y el aliento porque es su "madre" (Valcárcel, *De la vida inkaika*, p. 101).

El nombre Pachamama nos interesa aquí. El quechua tiene sólo un término para designar el tiempo y el espacio (Valcárcel, *Ibid.*, p. 105). *Pacha* es la tierra y es la duración. Se expresa un dolor físico con palabras iguales a las que significan un pesar muy hondo. Así es que imágenes del mundo exterior (*moneda, sol, tímpanos*) expresan el mundo interior, sugerido por los gerundios. El hombre es temporalidad (porque el sol es tiempo) y el tiempo es lo mismo que el dolor (por la ausencia del bien, la Madre-Naturaleza). El dolor durará toda la vida, porque insertarse en el tiempo es vivir por la duración de ello. A Vallejo le seduce el empleo de la temporalidad ambigua para aumentar la sugestividad poética. Tenemos que adivinar que aquí es mediodía por las palabras de carácter ardiente y la colocación del adjetivo *llameante* al centro del verso, aislado y destacado. Más adelante corresponde otro verso en el centro: *la vida entera. Llameante* está aislado en el centro del poema como propiedad de *la vida entera* y como una fijación psíquica de carácter solar, emanación del centro (= la luz del sol). Porque estos vocablos están aislados, no me parece fuera de lo posible que a Vallejo el símbolo del *sol* le diera la impresión de soledad que vemos desarrollada en el poema (ortográficamente *sol* se parece a *solo*).

El segundo elemento es el *sol-moneda*. Como el sol, la *moneda* es redonda, proviene de la riqueza mineral y tampoco cambia con el tiempo. Vallejo la tiene localizada *(peruanos)* al principio del poema pero al final su significado se vuelve universal:

> Cojo la penúltima moneda, la que suena 69 veces púnicas.

La moneda se pone abrasadora y musical al mismo tiempo, pero en su forma estática (mineral)tiene importancia también. En primer lugar, por ser perduarable, la piedra fue la materia plástica de los Incas con un fin estético. El hombre fue creado del perenne granito. Algo inmóvil en sí misma, la piedra es la sustancia elemental de la sierra peruana, o sea la puna, en la cual se acumula el tiempo. El círculo de la moneda se puede proyectar mentalmente, sin fin, al pasado y al futuro, como el sol, porque existe fuera del tiempo. En el invierno los campos en descanso llevan un matiz rojizo de cobre. La moneda de cobre se quema en el poema. Hay dos palabras esdrújulas y ambas se refieren a una moneda. Ellas denotan una violencia, una tensión en los versòs, que tiene que ver con la moneda. Se me ocurre que *púnicas* lleva dos contenidos. El más obvio es convencional: una acción pérfida, vinculada al deseo de ganancia pecuniaria. El segundo contenido es el de la puna peruana, el hogar del indio. Vallejo otorga al adjetivo una alusión nueva. En este sentido, están reflejados el sufrimiento y el deseo andinos de libertad. La separación de *suena* contribuye a la sonorización de la primera sílaba, vaciando el dinero de valores intrínsecos. Es la poetización del indio enajenado, alejado de su terruño y convertido en masa para la ganancia monetaria, oficio en que lo importante no es la riqueza espiritual, sino la apariencia. La realidad circundante pierde todo su valor espiritual.

La moneda forma parte de la extensión implícita, el *natural grandor.* Pero a semejanza de las cumbres impertérritas, la configuración espiritual de Vallejo es vertical. De ahí su abolengo hermético. El espacio de la puna es vertical: una cadena de montañas o un tumulto de voluntades telúricas. Así son los números en el poema:

> Ella, siendo 69, dase contra 70;
> luego escala 71; rebota en 72.

La sugerencia es un ascenso vertical *(escala)* por las gradas de la agricultura, que es imagen del abrirse paso por entre los niveles de la existencia para pasar de un mundo a otro. En frases bimembres y simétricas, su poesía respeta la manera expresiva de su región.[19] Símbolos del mundo fragmentado, los guarismos son impersonales, pero hacen referencia al arte de contar y la falta de atención dada al individuo. Entra aquí también el afán de precisión matemática de la sociedad incaica (Valcárcel, *Mirador indio,* pp. 53-54), que Louis Baudin apoya.[20] Lo que importa no es el individuo, sino el número. Alude al afán de recuperar el pasado mítico por medio del motivo del espejo:

> Y así se multiplica y espejea impertérrita
> en todos los demás piñones.

Respecto al arte indio, su concepto está presente en *unánimes postes surgentes. Unánimes* sugiere el espíritu colectivo (el yo-síntesis) y el pertinaz *1* de *Trilce,* medida del desamparo humano. También aquí *postes* es un elemento sólido, la verticalidad de una columna que da apoyo, ejemplo de la simetría, la solidez y la sencillez de la arquitectura incaica: piedras homogéneas, como la gente (Uriel García, p. 63). Los *postes*—como columnas dorsales—y los

números ejemplifican abstracción, rigidez y desolación. *Surgentes* puede referirse al retorno a la tierra del hombre, que se creó de la piedra. Pero creo ver un vínculo al motivo musical:[21]

redonda, entre mis tímpanos alucinados.

Al final de la primera estrofa ya hubo alusiones a la música. La quinta nota de la escala musical es *sol* y está casi en el centro de ella; *sue-na* lleva la acción; *rol* pertenece al tambor. Correspondiendo a la precisión matemática, la escala musical es de intervalos fijos. La nota *sol* sugiere algo intermediario y lánguido, sin carácter propio. Vallejo emplea el cultismo *tímpanos* en lugar de tambor para, a la vez, aludir al tímpano del oído. *Tímpanos alucinados* (otra palabra esdrújula) nos produce una sensación de decepción frenética, un cambio de ritmo. Puede ser el parche sombrío que anuncia la guerra o la muerte (Valcárcel, *Ibid.*, p. 76). Tiene que ver con el espíritu atávico del indio, ser primordial de las manos palpitantes, ya sojuzgadas y atadas, en un mundo sin armonía. El hombre desplazado no vive porque ya no es sensible.

El poeta implica que el alma del indio esta "alucinada" pero quiere librarse de su hermetismo, o disimulo, y no puede por estar desanimada. Sólo conoce vicisitudes repugnantes. El uso abundante de los gerundios (cinco veces) en la última estrofa más el asíndeton es la expresión poética de una búsqueda de libertad. Pero es una libertad horizontal. Los gerundios actúan como rayos de sol, queriendo difundirse. No pueden porque los gritos no se oyen en el mundo exterior:

pegando gritttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,

Como si fuera una lanza, el verso más largo empieza con *soltando*. La transgresión ortográfica de *grittttos* crea la estridencia prolongada del grito pero la *t* no se oye; la repetición muere en la mente del "hablador," para destacar la futilidad de gritar. Vallejo yuxtapone los contrarios: *chisporroteantes silencios*. El gritar callado está señalado como propio de la disimulación del indio. Es semejante al habla de los niños: los primeros sonidos que saben hacer son *p*, *t* y *k*. Y nadie los toma muy en serio. Se pudiera señalar también que estas frases participiales de la última estrofa son características del quechua de ciertas regiones.

Después de los gerundios, aislados por comas, el último verso de tres palabras marca la vuelta a la frugalidad de expresión propia del indio: *la vida entera*. Cuanto más difícil es su apuro, más detiene su voz. Sólo alude a lo fundamental, lo mismo que en la poesía de Vallejo.

Desde un punto de vista estructural, el poema consta de tres estrofas escritas en verso libre. Esto es una herramienta de su libertad que se ajusta a su emoción. Las estrofas tienen cierta simetría: la primera y la última tienen siete versos; la segunda tiene cuatro. La exposición de las cosas ocurre en la primera estrofa; la abulia vertical está desarrollada en la segunda; y en la tercera ocurre una rebelión callada, inútil, en contra de la represión.

Hemos visto el poder sugerente del lenguaje de Vallejo. He querido despejar un poco las dudas sobre el fondo espiritual del poeta, mostrando la posible orientación de su juventud: su deseo de una vida plena y feliz, su nostalgia del idilio mítico, ya evidente en la sección "Nostalgias imperiales" de *Los heraldos negros*. Vallejo nos da un paisaje psicológico, es decir, la naturaleza contemplada y de ahí interiorizada de acuerdo con su pena y sus anhelos, de acuerdo con los golpes inmerecidos de la vida. El dolor imperante del poeta conduce a una postura heroica, y del dolor nacen precisamente la esperanza y la expresión lírica. El dolor se convierte en la última realidad del conocimiento otorgado: vivir es sufrir en una especie de *weltschmerz*.

No se ha comprendido porqué esta poesía es así. En el alma indígena lo que había de subsistir de la religión eran las ceremonias agrarias y el sentimiento panteísta, poetizados por Vallejo (Mariátegui, *Siete ensayos*, p. 331). Estoy de acuerdo con Mariátegui: "El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera" (Mariátegui, *Ibid.*).

En cuanto al "mito" del indio, creo ver una afinidad espiritual entre Vallejo, Mariátegui, Valcárcel y Uriel García que merece un estudio. Consciente de la rutina actual, Vallejo insiste en el contraste entre un pasado feliz, mítico (lo que no está definido), y la existencia actual, una depresión que resulta de la manipulación de su existencia. Es el hombre que interpreta lo subconsciente colectivo por medio del símbolo del sol, que expresa lo que el pensamiento no puede expresar. Su poesía es el fruto del contacto del espíritu con la inefable realidad y con la fuente de la realidad; no funda o establece nada, salvo su interrogación. Como un ser humano, su comunión con la naturaleza es el *conditio sine qua non* de su poesía. Esta comunión va implícita en la forma del *tímpano*, semejante a la del caliz. Nacida en lo más profundo del ser, su poesía, cuando sale, manifiesta el sabor de la fuente. En Vallejo vibran la tierra y el sol.

Por ser su poesía la conciencia de la separación y la tentativa artística por reunir lo que fue separado, el poeta tiende a expresarse en un abolengo hermético para expresar incesantemente formas nuevas, adecuadas a su emoción. Siempre existe una cierta comprensibilidad en su poesía, pero la comprensión no es total sin comprender el fondo de contenidos espirituales que proviene del *weltanschauung* indio, proporcionando una riqueza de sugestividad poética.

El ser existencial siente, sobretodo, la necesidad de integrarse mientras se pregunta, "¿Quién soy yo?" Como *sub specie aeternitatis*, Vallejo busca un sentido en el sufrimiento para el futuro; busca una existencia armoniosa y unificada que es, en *Trilce*, una búsqueda personal y que, en *Poemas humanos*, se vuelve colectiva. Sólo en *Poemas humanos* existe una redención colectiva: *Et lux in tenebris lucet*. El centro de gravedad ya no está en el individuo, sino en la redención colectiva, en el inherente anonimato del ser moderno, sin existencia auténtica. El hombre tiene que vivir en los otros.

Leonardo da Vinci opinó que la verdadera obra de arte es como un espejo en que se mira el alma del artista. Vemos el alma de Vallejo en *Trilce*, un

alma nostálgica por un idilio muerto, angustiada por sentirse ajena al mundo. Se identifica con el *imago mundi* del sol, que es el ardor vital y el ordenado centro perdido, cuyo propósito es revelar al hombre el significado del estado paradisíaco y primordial.[22]

Charles B. Driskell
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Eduardo Neale-Silva, "Poesía y sociología en un poema de *Trilce*," *Revista Iberoamericana*, Vol. 36 (1970), 205-16.

2. La definición es de Aída Cometta Manzoni, *El indio en la poesía de América* (Buenos Aires: Joaquín Torres, 1939), p. 20.

3. Hablando de la estética en *Trilce*, Neale-Silva opina que ". . . en *Trilce* no hay sociología." *Op. cit.*, 205.

4. Luis Monguió, *César Vallejo: Vida y obra* (Lima: Editora Perú Nuevo, sin fecha), p. 24.

5. Magali Sarfatti Larson y Arlene Eisen Bergman, *Social Stratification in Peru* (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 65.

6. Ralph L. Beals y Harry Hoijer, *An Introduction to Anthropology*, 3ª ed. (1965; Nueva York: Macmillan Co., 1969). Ver "Chapter 8: Race, Evolution and Genetics," pp. 234-62 y "Chapter 21: Education and the Formation of Personality," pp. 673-704. La opinión de los autores es la siguiente: "Culture, like language, is learned, not determined by the genes," p. 250.

7. Monguió, pp. 105-06. Comentando sobre el mestizo en 1939, Cometta Manzoni observa que "en el fondo de su conciencia, en lo más recóndito de su alma, vivirá siempre el indio, fuerza atávica, soplo anímico . . ." *El indio*, p. 16. Alfredo González-Prada coincide con esta opinón cuando dice que la nota "india" ". . . subjetivamente, asoma en la resignación, el esplín, la ternura, el desgarramiento, y a las veces la rebeldía del quechua." Alfredo González-Prada, "La poesía de César Vallejo," *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 5 (1939), 327.

8. Luis E. Valcárcel, *Ruta cultural del Perú* (México: Fondo de cultura económica, 1945), p. 107.

9. Monguió, p. 26.

10. José Uriel García, *El nuevo indio* (Cuzco: H.G. Rozas, 1937), pp. 83-111.

11. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Biblioteca "Amauta," 1952), p. 359. A partir de esta nota, se procederán referencias de esta edición.

12. Agregamos dos estudios de Valcárcel: *De la vida inkaika* (Lima: Editorial Garcilaso, 1925) y *Mirador indio* (Lima: sin nombre de la casa editorial, 1937). Toda referencia procederá de las ediciones citadas.

13. Ver el estudio de Louis Baudin, *Les Incas* (Paris: Librairie Sirey, 1964). Su interpretación del imperio incaico coincide con la de Vallejo en muchos puntos. Por ejemplo, dice: ". . . un numéro de la statistique qui était centralisée au Couzco. Soumis, il devenait servile, obéissant, fâcheusement inerte." (p. 167).

14. Guillermo de Torre, "Reconocimiento crítico de César Vallejo," *Revista Iberoamericana*, Vol. 25 (1960), 54.

15. Roberto Paoli, "Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo," *Revista Iberoamericana,* Vol. 36 (1970), 341.

16. Juan de Arona dice en cuanto al *piñón:* "Para nosotros no hay más *piñónes* que los purgantes . . ." *Diccionario de Peruanismos* (Lima: Librería Francesa Científica, 1883), pp. 404-05. En vista de este dato, *piñón* puede señalar un efecto catártico.

17. Valcárcel dice: "Nunca la cultura, en sus dos acepciones, cultivo de la tierra y cultivo del espíritu, presenta tan extraordinaria unidad." *Mirador indio,* p. 29.

18. Sobre este asunto Mariátegui sostiene: "La República ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras." *Siete ensayos,* p. 37. Valcárcel concuerda, *Mirador indio,* p. 16 y *Vida inkaika,* p. 101.

19. André Coyné no sabe manejar la obsesión de los números "de los cuales ignoramos cómo pasan de uno a otro." André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1955), p. 119.

20. Baudin, *Op. cit.*, p. 167.

21. Respecto a la música, Valcárcel señala: "Las flautas y los tamboriles no sólo marcan el ritmo del trabajo para lo estético sino también el compás del esfuerzo para lo útil." *Mirador indio,* p. 10.

22. Quisiera manifestar mi agradecimiento al Profesor Donald F. Fogelquist por su generosa ayuda.

Son dos días para un jinete (América)

Son dos días para un jinete
tierra que se rompe es
tierra que no se quiere

Sobre un caballo de sangre y un barco de esfinges
salió el jinete de las cumbres de agua
pero su lunes se murió al llegar a la playa
y su martes no quiso casarse con la arena negra

Son dos días para un jinete
tierra que se rompe es
tierra que no se quiere

juan felipe herrera
stanford, ca.

VERSOS FÁCILES EN ARAUCO

Mote Mei

En challa de greda
pone a sancochar,
con trufquén hirviente
con agua sin sal,
el cachilla seco
que después de frío
en redondo chaigue
frota con los pies.

Y luego lo enjuaga
y vuelve a cocer
y a su ñuke y papai
lo dará a comer,
con caldo de pollo
o aguita con miel.
Y lo que le queda
lo lleva a vender
ya sea en Temuco
o ya en la Imperial.
¿Me compra, casera,
el rico mote mei?

El Maqui

Los pichi huentru, muy de lihuén,
maqui maduro van a buscar.
Juntan las ramas de ricos frutos,
luego se sientan a desgranar.

Y ya en la ruca ñuque y papai,
chicha de maqui empiezan a hacer,
jugo muy negro, de buen sabor,
que al chao bueno van a ofrecer.

Vocabulario:

challa: olla
trufquén: ceniza
cachilla: trigo
chaigue: bandeja tejida de boqui, enredadera
ñuke: mamá
papai: abuela
lihuén: mañana, alba

Rosa Reeves
California State University
Hayward

Tres tristes tigres: The Lost City

Guillermo Cabrera Infante's novel, *Tres tristes tigres,* followed the success of his short story collection, *Así en la paz como en la guerra.* However, if *Así en la paz como en la guerra* is a document of a pre-revolutionary Cuba, then *Tres tristes tigres* is its memory. Written after the triumph of the Revolution, it again focuses on the situation that precipitated the overthrow of Batista and, with him, a way of life. The new Cuba marks a profound turning point for all Latin America with repercussions throughout the world. Thus one can surmise that a recollection of pre-1959 Havana would be a recollection of a society degenerating into chaos and destruction. *Tres tristes tigres* is exactly that vision.

Tres tristes tigres has been called "un vasto fragmento"[1] for its Borges-like complexity and fragmentation of time. The reader must piece together the scenes (which begin with a master of ceremonies' opening spiel at the Tropicana Club and end with a mad woman muttering in the park) in order to form a coherent picture of the actor Arsenio Cué, the journalist Silvestre, the photographer Códac, and the bongo-player Eribó. As these characters go from nightclub to nightclub, they remember their arrival in Havana, pursue love affairs, and reminisce about their dead friend Bustrófedon. Mainly they talk. The talk is witty, full of allusions to literature and the cinema, and so full of puns that the reader becomes suspicious of every phrase. However, the talk hardly ever becomes dialogue in the sense of mutual communication, because it is talk aimed at hiding, rather than revealing, thoughts and motivations.

While the novel contains an incredible variety of scenes and subcurrents, there are several main threads that constitute the "plot" of the work. The chapters entitled "Ella cantaba boleros" are a narration by Códac, the nightclub photographer, which entails the rise to stardom and death of La Estrella, an immensely fat and immensely gifted singer of boleros. The section entitled "Rompecabeza" is a catalogue of the word-play of Bustrófedon, which includes parodies of Cuba's leading writers. If there is a plot in the conventional sense, then it is the relationship between Arsenio Cué and Silvestre. They are both in love with Laura, both come to Havana to flee the poverty of their villages, and both are disciples of the word-master, Bustrófedon.

There is much more included in *Tres tristes tigres* than these major threads of narration, however. There is the rise of the beautiful but cruel Cuba Venegas, as well as a series of monologues of a woman talking to her psychiatrist. One of the most delightful of the minor characters is Delia Doce, who writes a misspelled letter to her friend in the city. The result of all these parts is a kaleidoscope of lives intertwining in the *La Rampa* nightclub district of Havana. There is no solution offered at the end of the novel; the ending is really the coming of the Revolution itself, unspoken, yet waiting. Thus, the reader provides the ending from his own experience.

This "gallery of voices,"[2] as Cabrera Infante aptly calls his work, outrages many critics who see no order, no purpose, and no discipline in the novel. Others have come to the realization that there is very little that is accidental about *Tres tristes tigres.* Indeed, in the view of Carlos Fuentes, the apparent disorder of the novel is the proper technique to describe Hispanic America: "si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido, serían anacrónicas: inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual."[3] From the many voices of *Tres tristes tigres,* there is one central voice: this world of nightclubs, military strongmen, rich Americans, and desperate poor is a world about to die. It is an Havana "cuya belleza tiene el encanto decadente de las cosas condenadas a desaparecer."[4]

Tres tristes tigres is, first of all, a work of nostalgia, an elegy to the Havana that vanished in the Revolution. The novel is preceded by a phrase by Lewis Carroll: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada." Then we are immediately plunged into the opening speech of the emcee at the Tropicana Club:

> Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MAS fabuloso del mundo . . . "Tropicana," the most fabulous night-club in the WORLD . . . presenta . . . presents . . . su nuevo espectáculo . . . its new show . . .[5]

This introduction is more evocative than a physical description of the city could be, for the city, like the nightclub, hides its truth behind a façade of glamour and excitement. When Silvestre calls Havana "una sabrosa bella durmiente blanca ciudad," his friend Arsenio replies, "Pero no es blanca ni roja, sino rosada. Es una ciudad tibia, la ciudad de los tibios" (p. 354). The themes that Cabrera Infante explores reflect this city of the lukewarm; it is a city of materialism and poverty, dominated by a foreign culture and economy that degrade the indigenous culture to perpetual underdevelopment. Its citizens are the products of such a society: ambitious, yet carrying guilt, solitude, and loss of identity within themselves. Thus *Tres tristes tigres,* a novel noted for its humor, contains a very serious assessment of pre-Revolution Cuba. One aspect of this assessment is the human toll of poverty.

Cuba, for all its relative prosperity by Latin American standards, falls prey to the materialistic problems of underdevelopment in *Tres tristes tigres.* From the ranks of the poor emerge the ruthlessly ambitious, the social climbers, hangers-on, the exploiters, and the exploited. In a society spurred on by hunger, the human values of kindness, integrity, honor, and morality are often reserved for those with the money and leisure to afford them. Many of the novel's characters find their lives determined by a desire to leave behind poverty. The destructiveness of the desire lies in the price one has to pay, as may be seen in two women, Cuba Venegas and La Estrella.

Cuba Venegas is first introduced in the novel by means of a misspelled letter from her mother's best friend, Delia Doce. Delia bears the news that the former Gloria Pérez "ya no se llama ni gloria ni Pérez ni cosa que se le paresca.

Ella se llama ahora Cuba Venegas que parese ser un nombre que vende según nos dijo ella, pero a mí no me preguntes qué es lo que vende" (p. 31). The former Gloria has abandoned her studies for a *carpe diem* career as model and singer:

> . . . nos dijo que ella no pensaba estudiar ni cosa que se le pareciera eso fue lo que nos dijo y nos dijo además que ella no iba a pasarse cuatro o cinco años de su vida matándose trabajando por el día y luego teniendo que estudiar por la noche sin salir ni ir a ningún lado y sin divertirse, para que luego tener que trabajar como una mula en una oficina y ganar como una pulga, eso fue lo que dijo (pp. 28-29).

Other people are but stepping stones for Cuba Venegas. When her "discoverer" Eribó the bongo-player is no longer useful, she feigns illness to go out with Códac, the next step on her ladder. Códac is in turn left to observe bitterly from a distance: "vi a Cuba, entera como está, más alta y más bella y más puta que nunca . . ." (p. 272). In this context her name becomes significant, indicating that the island Cuba is also willing to accept an exploitive relationship with the United States for immediate gains.

Cabrera Infante parallels the story of Cuba Venegas with that of Estrella Rodríguez, the *bolero* singer, more simply known as La Estrella. Ambitious in proportion to her talent and great size, La Estrella gives herself over to managers who promise her fame and wealth. The unscrupulous managers send her on a tour of Mexico against the advice of her doctor who warned of heart attack in the high altitude. In Mexico she dies, never gaining the money and name for which she hungered. La Estrella engages in cultural prostitution, selling her mastery of the uniquely Cuban *bolero* to the highest bidder.

Ambition can carry a high price indeed, as many of the characters of *Tres tristes tigres* discover. Guilt is the theme of the numbered scenes that make up a woman's visit to a psychiatrist. She tells him of seeing her childhood friend working as a kitchen helper in her fiancé's house:

> Estaba tan vieja, doctor, tan acabada y tenía mi edad, mi misma edad y había jugado conmigo cuando niñas y éramos muy amigas . . . y hacíamos planes para cuando fuéramos mayor, que me dió una pena terrible saludarla y reconocerla, porque ella se iba a sentir tan mal, que salí de la cocina. Luego, otra vez en la sala, por poco voy a la cocina y la saludo, porque pensé que no la había saludado porque tenía miedo que la familia de Ricardo supiera que yo era del campo y había sido tan pobre. Pero no fui (p. 158).

Later she relates a confused story of how the friend had been raped as a girl by her employer, a baker. Ironically, the baker put bread in the girl's mouth to stop her screams. The patient's guilt is such that her identity has become uncertain:

> Se lo he contado a mi marido. Se lo he contado muchas veces, pero él me pelea, porque dice que parece que todo eso me pasó a mí y no a la amiga mía. Lo cierto es, doctor, que ya no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita (p. 447).

Lack of identity is common to almost all the characters. In a ruthless world of rapid social rising and falling, appearances and manners become of utmost importance. One's identity must be uprooted and altered in order to qualify for the next step up the social ladder.

False names—Códac, Cuba Venegas, Bustrófedon, Eribó—abound in *Tres tristes tigres.* Affected poses, false erudition, and social pretensions are so prevalent that surface appearances are almost automatically suspect. Arsenio Cué, for instance, appears in public as a cosmopolitan man whose culture has prepared him for every occasion. Eribó, the bongo player, comments upon meeting Cué for the first time: "Las presentaciones las hizo en inglés y para mostrar que era contemporáneo de la ONU se puso a hablar en francés con su novia o marinovia, o lo que fuera. Esperé que cambiara para alemán o ruso o italiano a la menor provocación, pero no lo hizo" (p. 94). There are hints, however, that his erudition is superficial, as when a cab driver interrupts Cué and Silvestre who are arguing about the name of the composer of a musical piece on the radio:

> —Caballeros, ni Jaíden ni Jándel. Es Mósar.
> .....
> —¿Y cómo usted lo sabe?—preguntó Cué.
> —Porque lo dijo el locutor.
> Arsenio Cué no se podía quedar callado.
> —¿Y a usted, un chófer, le interesa esa música?
> El chofer, sin embargo, tuvo la última palabra.
> —¿Y a usté, un pasaje, le interesa? (p. 107).

In reality, Cué moved to Havana from the country. The background he hides is revealed in a monologue of his first days in the city, living on coffee and occasionally a bit of bread:

> Vi frente a mí un hombre joven (cuando entré estaba a mi lado, pero me volví) de aspecto cansado, pelo revuelto y ojos opacos. Estaba mal vestido, con la camisa sucia y la corbata que no anudaba bien separada del cuello sin abrochar sin botón. La hacía falta afeitarse y por los lados de la boca le bajaba un bigote lacio y mal ciudado. Levanté la mano para dársela, al tiempo que inclinaba un poco la cabeza y él hizo lo mismo. Vi que sonreía y sentí que yo también sonreía: los dos comprendimos al mismo tiempo: era un espejo (p. 54).

The Cué of the nightclubs, the Cué of the television, the Cué seen escorting American heiresses, has turned his back on that figure in the mirror. His pose is now his identity: ". . . miré a Cué que bebía su cerveza como hacía todo, como un actor posando en todas las posiciones y algunas veces de perfil" (p. 301). Silvestre realizes that the aimless, high-speed drive of "Bachata" serves to erase the past that Cué no longer wishes to acknowledge:

> Cuando Cué hablaba del tiempo y del espacio y recorría todo aquel espacio en todo nuestro tiempo pensé que era para divertirnos y ahora lo sé: era así: era para hacer una cosa diversa, otra cosa, y mientras corríamos por el espacio conseguía eludir lo que siempre evitó, creo, que era recorrer otro espacio fuera del tiempo—o más claro—, recordar (p. 297).

Even at the end of the novel, the reader has never penetrated Cué's disguise sufficiently to determine when he is speaking the truth. Does he really intend to join the guerrilla movement? Does he love Vivian Smith Corona? Even his friends cannot distinguish whether he is being sincere or merely playing his part. This uncertainty extends to other characters and situations as well. The reader of the novel is constantly being faced with a fact that is negated later on. With whom did Vivian Smith Corona lose her virginity? One must choose whether to accept Eribó's version or Cué's version—or neither version. Cué seems to be murdered, but the bullets were blanks. At the time of the narrative, both Bustrófedon and La Estrella are dead, although they at first seem alive. The novel takes place mostly in nightclubs, a tinsel and gilt world where the candlelight hides detail from the probing eye. Bustrófedon, a major influence in the novel, lives only in the memories of the other characters. He is merely a shadow as Cué realizes: "¿No te parece significativo que no acertara con el mejor [palíndromo], el más difícil y más fácil, con el temible? *Yo soy*" (p. 358).

Lacking identity of their own, the characters often take on roles from the cinema or literature. In an uncertain situation, the characters often act out cinematic reactions:

> —Te podría decir lo que dijo Clark Gable en el banquete o symposium de a bordo, donde no querían admitir a ese fantasma platinado, Jean Harlow, al decidir irse con ella a navegar por otros mares de locura, que dijo, citando al reo cuando le pusieron el nudo corredizo, "Es una lección que nunca olvidaré" (p. 443).

For Silvestre, even his feelings become real when associated with fiction:

> Me sentí Philip Marlowe en una novela de Raymond Chandler. O mejor Robert Montgomery en la versión de una novela de Chandler. O mejor todavía, la cámara que hacía del ojo de Montgomery-Marlowe-Chandler en los mejores, inolvidables momentos de La Dama en el Lago, vista en el Alkázar el 7 de septiembre de 1946 (p. 320).

By choosing to act out his feelings in terms of the cinema, Silvestre effectively removes himself from the situation. Within the world of *Tres tristes tigres*, the movies "function as a symbol or symptom of disjunctive reality, an externalization of the characters' failure to integrate themselves into their environment."[6]

The result of the characters' lack of identity and artificial feelings is great emptiness. Human contact is cut off because it threatens the success of the role being played. Even though the characters are rarely alone, the alcoholic friendliness of the nightclubs offers no relief from loneliness. Even Silvestre finds that his friend Arsenio Cué cannot share his feelings when he shares an important incident from childhood:

> —Pareces Borges—me dijo—. Llámalo Tema del Malo y el Bueno.
> No entendió. No podría entender. No comprendió que no era una fábula ética, que lo contaba por contar, por comunicar un recuerdo nítido, que era

un ejercicio en nostalgia. Sin rencor al pasado. No podía comprender. En fin (p. 347).

When the nightclubs close, Silvestre must face the dawn alone:

> . . . en silencio entré en casa y en silencio me quité la camisa y los zapatos en silencio y en silencio fui al baño y oriné y me saqué los dientes en más silencio y en silencio y en sigilo metí el puente en un velero en un vaso y escondí en silencio esta hierofanía dental arriba detrás del botiquín y en silencio fui a la cocina y tomé agua en silencio . . . en silencio cerré las persianas en silencio y fui en silencio a mi cuarto y me desnudé en silencio y abrí la ventana en silencio por donde entró el silencio de la última noche en silencio . . . (p. 444).

This terrifying solitude in *Tres tristes tigres* is founded on lack of communication. For all the talk, communication is less its purpose than building a verbal barrier between the inner soul and the eyes of others. In spite of the amusement of the jokes and puns, there is a great sadness behind them. The second half of *Tres tristes tigres* is a conversation between the two friends, Arsenio Cué and Silvestre. Their dialogue is an endless stream of witty remarks, puns, risqué comments, and thrusts at literature and cinema. The humor becomes forced and tiring, but the two friends are afraid to stop. Each has an urgent need to speak seriously to the other about a difficult decision: Silvestre plans to marry; Arsenio plans to join the guerrillas in the mountains. Neither, however, can break the barriers their wit has placed between them. The characters are isolated in the jokes that block understanding, even when they attempt to communicate:

> —Me voy al Sierra.
> —Es muy temprano para la noche y muy tarde para la madrugada. No va a estar abierto.
> —A *la* Sierra, no al Sierra.
> —¿A Nicanor del Campo ahora?
> —No, coño, me voy al monte. Me alzo. Me hago guerrillero.
> —¡Qué!
> —Que me uno a Fiel, a Fidel.
> —Estás borracho hermano.
> —Nonó, en serio. Estoy borracho, sí. Pancho Villa estaba siempre borracho y míralo. Por favor, *te lo pido,* no te vuelvas a mirar si entra o no entra Pancho Villa. Hablo en serio. Me voy al monte. . . .
> —Irse a la Sierra, a la guerra. Es meterse en la Legión Extranjera . . . Sigue así y terminarás como Ronald Colman. Primero mucho Beau Geste y después creyéndote Otelo y al final muerto en el cine y muerto en la vida y muerto total (P. 347).

The characters in *Tres tristes tigres* share these concerns of solitude and lack of communication with all modern men faced with an anonymous society without the former support of faith. After death there is void, as Arsenio Cué believes:

> Hay más nada que ser. La nada está siempre ahí, latente. El ser tiene que hacerse expreso. El ser sale de la nada, lucha por evidenciarse y luego desaparece otra vez, en la nada.
> No vivimos en la nada, pero de alguna manera la nada vive en nosotros.
> La nada no es lo contrario del ser. El ser es la nada por otros medios (p. 323).

Death is unthinkable "porque la única cosa por que siento un odio mortal es el olvido" (p. 287). La Estrella's ambition for fame, a means of surviving death, is thwarted by her premature death, surviving only in Silvestre's memory:

> . . . es verdad que ella está muerta y que dentro de poco nadie la recordará y estaba bien viva cuando la conocí y ahora de aquel monstruo humano, de aquella vitalidad enorme, de aquella personalidad única no queda más que un esqueleto igual a todos . . . (p. 286).

The tragedy of Bustrófedon's death during an operation to remove a tumor is increased by the fact that the tumor gave him his wonderful verbal ability described by the doctor as the failure of *"la función cerebral del simbolismo del pensar por el habla"* (pp. 222-223). By removing his unique insight into words, the doctors destroyed Bustrófedon's identity, and he too must join La Estrella among the forgotten. Cué combats death by making it the pretext for a witticism: "La muerte es la gran niveladora: la buldozer de Dios" (p. 334). Humor, however, cannot hide fear of death. The horror of death makes the need to break the barriers of solitude and lack of communication even more urgent. The epilogue, a mad woman's mutterings, illustrates that those barriers continue unbreached. *Tres tristes tigres* is, then, "una provocación constante a la imaginación, a la sensibilidad, a la risa, a la ternura, y también a un subterráneo, calladísimo, más bien secreto pudor para nombrar lo más doloroso."[7]

The situation of Cuba parallels the fate of the characters in *Tres tristes tigres.* It too has lost its identity in the face of American domination and political opportunism. Just as La Estrella sells out to the highest bidder, Cuba has exchanged its national integrity for North American materialism.

The opening pages are a good introduction to American domination. The master of ceremonies at the Tropicana Club alternately speaks in English, then in Spanish, as he explains to the Cubans in the audience:

> Pueblo, público, queridos concurrentes, perdonen un momento mientras me dirijo, en el idioma de *Chakespeare,* en *English,* me dirijo a la selecta concurrencia que colma *todas y cada unas* de las localidades de este emporio del amor y la vida risueña. Quiero hablarle, si la amabilida proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballerosos y radiantes turistas que visitan la tierra de las *gay senyoritaes and brave caballerros* . . . (p. 16).

In the please-the-tourist atmosphere of the nightclub, the characterization of the island as "la tierra de las *gay senyoritaes and brave caballerros*" is perhaps understandable, but Cabrera Infante's placement of the speech as the introduction to the novel gives it emphasis as an integral part of the book. It foreshadows the attitude of Cubans throughout the work toward their own country. The domination by the United States was a domination by means of commercialism. Practically no manufactured items were Cuban in origin, breeding a dependence on the United States and at the same time stifling Cuban economic growth. The prosperity in Cuba according to economic tables is a false prosperity unable to be self-sustaining. The picture of Livia at her dressing table is a picture of foreign domination:

> Livia saca de la caja de laca un collar de varias vueltas, de perlas de cultivo: todo lo que usa Livia es de calidad pero de una calidad mediocre, falsa: una vez un fotógrafo, Jesse Fernández, que le hizo varias fotografías me dijo: "Baby, aquí será una modelo, pero en Nueva York o Elei sería una callgirl de lujo" */Livia tú piensas que el Caraseda de Lena Rubistein sea mejor que la Mascaramatic o me pongo el AyChado o el Comestico de Arden* (p. 155).

Such dependence on foreign products breeds self-imposed underdevelopment. The idea of an inventor in Cuba seems absurd even to the women of doubtful character who accompany Silvestre and Arsenio Cué. Magalena knows that "En Cuba no hay inventores. . . . Aquí to viene de fuera" (p. 381). The exploits of a fictional Cuban inventor are funny—"Como las máquinas que ruedan sin gasolina, por gravedad. No hay más que construir las calles cuesta abajo. La Shell descubrirá que su perla es de cultivo" (p. 384)—but pathetic. The very fact that the idea of a Cuban inventor is funny offers no hope for Cuba's development. Commercialism, according to traditional Hispanic stereotypes, is only to be expected from the Anglo culture. However, the final humiliation is to accept American domination in the arts. Arsenio Cué indicts the Cuban public for its superficiality of understanding even of foreign literature:

> Toda la demás gente de tu generación no son más que malos lectores de Faulkner y Hemingway y Dos Passos y entre los más adelantaditos del Pobre Scott y Salinger y Styron . . . hay también los peores lectores de Borges y alguien que lee pero no entiende a Sartre ni entiende a Pavese pero lo lee y leen y no entienden ni sienten a Nabokov . . . (p. 340).

Cuban writers receive the most blame, as Cabrera Infante parodies seven leading writers of the island. Each gives his version of the assassination of Trotsky. Even the titles of the parodies reveal the artificial styles of the authors: José Martí and "Los hachacitos de rosa"; José Lezama Lima and "Nuncupatoria de un cruzado"; Virgilio Piñera, "Tarde de los asesinos"; Lydia Cabrera, "El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua"; Lino Novás, "¡Trínquenme ahí a Mornard!"; Alejo Carpentier, "El ocaso"; and Nicolás Guillén, "Elegía por Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri)." To Cabrera Infante, these writers have ignored the rich Cuban heritage to pursue European trends or exaggerated ethnic styles. This "traición de la esencia nacional"[8] is an alienation from the people. Lydia Cabrera's Afro-Cuban interpretation complete with glossaries receives a Hollywood-Swahili treatment from Cabrera Infante:

> El hombre blanco *(Molná mundele)* llegó, vio y mató a León *(Simba)* Trotsky. Le clavó la "guámpara" en el "coco" y lo mandó para su "In-Kamba finda ntoto" (tumba fría). Para asestar el golpe final, los *orishas* siempre fueron consultados de antemano (p. 237).

Just as exotic is Alejo Carpentier's studied cosmopolitanism:

> *L'importanza del mio compito non me impede di fare molti sbagli* . . . el anciano se detuvo en aquella frase truncada con regüeldos de mortificaciones, mientras pensaba: "Tengo un santo horror a los díalogos" y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba . . . (p. 241).

This passage suggests that the lack of dialogue in Carpentier's works is indicative of how alien to the people they are. Isolated from the vigor of everyday modes of speech, Carpentier's writings seem sterile and artificially literary. "Style" as consciously cultivated is the "terror central" of the parodies: "El estilo es la negación, en el planteamiento de esta novela, de esa realidad solamente oral, hablada, donde el tiempo está vivo y donde el mito se precisa y se escurre."[9]

American dominance is evident in the spoken word as well as written language. The result is neither English nor Spanish:

> —Arsenio es el nombre. Arsenio Cué.
> Feroz anglicista traduciendo naturalmente del americano. Dice, también, afluente por próspero, morón por idiota, me luce por me parece, chance por oportunidad, controlar por revisar y muchas más cosas. Qué horror el Espanglish (p. 369).

The artificial economy imposed by foreign domination creates a gulf between the very rich and the very poor. The two worlds are constantly in collision in the novel and provide background and motivation for most of the characters. One of the most bitter of the collisions is the scene in which Ribot, the bongo player, goes to his employer to ask for a raise in his pay of twenty-five pesos a month:

> *Solaún y Zuleta, Viriato-Senador vitalicio de la República, hombre de negocios presidente de honor del Centro Vasco y del Centro de Dependientes, socio fundador del Habana Yacht & Country Club, primer accionista de Papelimport y administrador gerente de Publicaciones Solaz, S. A.*, que en la Guía Social de La Habana era una página entera, con hijos, hijas, nueras, yernos y nietos y sobrinos y sobrino-nietos, convenientemente ilustrada con fotos del grupo familiar, habló de nuevo y por fin:
>
> —¿Veinticinco a la semana? Pero hombre, Ribot, eso son cien pesos al mes (pp. 51-52).

The political unrest that such unequal distribution of the wealth inevitably breeds is in the very atmosphere of the novel. The terrorism that turned the streets of Havana into an armed camp in the last year before the revolution and caused a younger Cabrera Infante to write the vignettes for *Así en la paz como en la guerra* is also present in *Tres tristes tigres*. Silvestre is remembering the ploys he and his brother used as children to go to the movies. Too old for success at former tricks, the boys must somehow raise the money for tickets. This obstacle overcome (for that week, at least), they begin the difficult problem of choosing which movie to see. In the midst of an amusing and somewhat precocious analysis of each theatre's offerings, a man is assassinated in front of the children:

> De pronto, todo es confusión. La gente corre, alguien me empuja por un hombro, una mujer chilla y se esconde tras una máquina y mi hermano me hala me hala me hala como un sueño persistente por la mano, por el brazo, por la camisa y grita: "¡Silvestre que te matan!" (p. 41).

The incident is all the more shocking for its suddenness and contrast with the innocence of the children.

Yet, the novel avoids direct political involvement, reflecting Cué's abstention:

> —Batista trata de que cruce la bahía.
> —Pero no tiene futuro. Ya lo verás.
> —¿Quién, Batista?
> Me miró y se sonrió.
> —¿Qué tú quieres?
> —¿Yo? Nada.
> —Tú sabes que nunca hablo de política. Esa es mi política (p. 301).

Instead, Cabrera Infante lets the decay show in the characters and in the setting. The reader comes to realize the immense solitude of life in La Rampa (and, by extension, Cuba). The island and its people have lost their identity, taking on instead a borrowed one from a foreign culture. As significant as what is included in the novel is what is omitted. Not present are those institutions that protect man from the vastness of time and existence: religion, philosophy, family, marriage. There is little of the past and less of the future. The result is a feeling of chaos and lack of order, reinforced by the episodic, nonlinear structure of the work. Some characters still seek the key to order, but Arsenio Cué expresses the futility of the search:

> Hay quienes ven la vida lógica y ordenada, otros la sabemos absurda y confusa. El arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a la tinieblas del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo (p. 334).

The lack of time references and the open-ended nature of the ending cause a suspension of time, capturing as in a glass bubble an Havana doomed by the revolutionaries its weakness bred. Through the characters of *Tres tristes tigres,* the reader learns "what Cuban culture consisted of in 1959—the bastard culture of an island dependent on North Americans, with Spanglish as one of its idioms, with instant commercialization and with a consumer culture overlaying any other aspirations."[10]

Bonnie K. Frederick
Los Angeles, California

NOTES

1. Alfred J. MacAdam, "Tres tristes tigres: El vasto fragmento," *Revista Iberoamericana,* 92-93 (julio-diciembre, 1975), p. 549.

2. Rita Guibert, *Seven Voices,* trans. Francis Partridge (New York: Alfred A. Knopf, 1972), p. 414.

3. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969), pp. 31-32.

4. Luis B. Eyzaguirre, *El Héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973), p. 313.

5. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971), p. 15. All further citations are from this edition. Future references will be included by page number in the text.

6. Julianna Burton, "Learning to Write at the Movies: Film and the Fiction Writer in Latin America," *Texas Quarterly*, XVIII (Spring, 1975), pp. 99-100.

7. Emir Rodríguez Monegal, "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*." *Sur*, CCCXX (septiembre-octubre, 1969), p. 51.

8. Reynaldo Luis Jiménez-Sánchez, "Guillermo Cabrera Infante y *Tres tristes tigres*," (Ph.D. dissertation, University of Illinois, 1974), p. 117.

9. Julio Ortega, *Relato de la Utopía* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973), p. 147.

10. Jean Franco, *A Literary History of Spain* (New York: Barnes and Noble, 1973), p. 272.

Entrevista a Manuel Scorza

por Alda Teja
Università degli Studi della Calabria

TEJA: ¿Quieres hablarnos un poco de América Latina?

SCORZA: Es difícil que un escritor pueda hablar de América Latina. No hay una, sino muchas Américas Latinas. La América Latina de un Borges, por ejemplo, no tiene nada que ver con la América Latina del Caribe de un Carpentier. Además reina una gran confusión. América Latina nace de un malentendido de Europa y de América Latina misma. A esto se añaden las deformaciones históricas, que comienzan con la palabra "descubrimiento de América." ¿Qué es el descubrimiento de América? Europa pretende haber "descubierto" América como pretende haber "descubierto" el Japón o la China. Esto es muy relativo. La cultura china o la cultura maya tenían un grado de desarrollo muy elevado, y sólo el punto de vista europocentrista, la vanidad de la cultura europea burguesa ha podido pensar que se podía "descubrir" la cultura china. Eso es ridículo. Ese es el primer malentendido. Y a esta deformación se añade otra: la que se produce en los pueblos conquistados, y esto lo ha puesto muy en claro Fanon: los pueblos conquistados *se ven* a través de los ojos de los conquistadores. Evidentemente esto produce una especie de presbicia histórica.

En septiembre de 1974 yo participé en un coloquio en la Unesco sobre el papel del intelectual en el mundo. Yo tengo una gran desconfianza de la Unesco, porque es un organismo oficial. Los africanos, que sienten este problema muy profundamente, habían hablado sobre estos temas durante toda la mañana. Entonces el delegado de un país europeo dijo: "Moción de orden. ¿Hasta cuándo vamos a escuchar a los africanos? Sentimos mucha amistad y simpatía por ellos, pero ¿hasta cuándo vamos a seguir escuchando esta historia que conocemos todos?" Yo, que era el único representate de la novela hispanoamericana, intervine: "Yo hasta ahora no he hecho uso de la palabra, pero yo no sólamente voy a tomar el resto de la mañana, sino que voy a tomar toda la tarde para hablar del mismo problema. Y les quiero decir que no es cierto que están oyendo este problema hace mucho. Hace algunos años que Uds. nos oyen a nosotros; en cambio nosotros hace cuatro siglos que los estamos oyendo sólamente a Uds. Y además, ¿por qué estamos hablando en la Unesco en París? ¿Por qué no estamos hablando en Kenya o en el Cuzco? Por una razón muy simple, porque Uds. nos han conquistado, nos han dominado, han mandado ejércitos a sacarnos de nuestras culturas y de nuestros países, y como Uds. han creado los centros imperiales del poder, ahora nosotros estamos obligados a venir a hablar con Uds. pagando doble tarifa aérea, porque la tarifa aérea para América Latina partiendo de Europa es más barata que

partiendo de América Latina a Europa. Todavía Ud. se disgusta, se encoleriza con nosotros, ¿Por qué nos han traído? Sean francos alguna vez." Porque yo empleo un lenguaje con los jóvenes, pero cuando encuentro gente cínica empleo un lenguaje agresivo, porque creo que el tiempo de la mansedumbre ideológica ha pasado, uno puede ser cortés en las palabras y en la expresión, pero la mansedumbre mental, es una cosa que en mi opinión ha terminado y debe terminar.

TEJA: Hoy la cultura europea, ¿por qué se interesa en las culturas vencidas, en las culturas no europeas que han sido víctimas del colonialismo?

SCORZA: Porque el hombre agresivo de occidente, (estoy hablando de imperialismos europeos) se precipitó sobre el mundo y así como logró destruir prácticamente la mitad de las especies animales en el mundo, logró destruir prácticamente todas las culturas existentes que no fueran la cultura blanca capitalista. ¿Cuál es la gravedad de este problema? Es que cada cultura tiene un punto de vista sobre el ser humano, una culinaria, una erótica diferentes.

Antes que los medios de comunicación mundiales, sobre todo la televisión, impusieran el "modelo único" cultural existente hoy, —el modelo de la cultura burguesa capitalista—, existían muchas normas culturales en el mundo. En el campo de la belleza estos modelos eran distintos. Existía el punto de vista de la belleza negra, de la belleza asiática, el de la belleza india, y dentro del solo campo indio coexistían decenas de puntos de vista. Esta amplitud, esta variedad se ve en la riquísima, en la deslumbrante vestimenta de los pueblos precolombinos. Un film de publicidad que he visto hace poco muestra hombres de todas las razas, vestidos de jeans, bebiendo Coca Cola. ¿Por qué sólo Coca Cola? ¿por qué no vino? ¿por qué no chicha? ¿por qué no pulque? ¿por qué no sake? ¿por qué no todas las bebidas del mundo? *Porque se ha impuesto un modelo.* Yo no hablo contra los americanos en bloque, aunque por mis libros el Departamento de Estado me considera un antiamericano furioso y me prohibe entrar en los Estados Unidos. Yo estoy defendiendo un punto de vista cultural. En Europa hay también culturas aplastadas y borradas en beneficio de *un solo* punto de vista, que es hoy el punto de vista hegemónico del imperialismo agresivo. Nosotros en América Latina somos ciento cincuenta millones de personas y pronto seremos doscientos millones. Nosotros no teníamos un punto de vista, porque nuestra condición humana como cultura o persona fue totalmente destruida y borrada. Nuestro punto de vista nos fue enajenado. Ahora existe una literature latinoamericana que tiene características universales. La literatura latinoamericana actualmente se traduce a más de veinte idiomas. Hace menos de una generación, a los ojos de los europeos, América Latina era un desierto. Un escritor italiano, reaccionario, que en un tiempo gozó de gran influencia en Italia, en América Latina y en el mundo, Giovanni Papini, escribió que Latinoamérica no sólamente era un desierto cultural sino que biológicamente éramos incapaces de producir cultura. Hace treinta años. La gente en América Latina andaba desesperada, ¡Giovanni Papini ha dicho que somos incapaces de producir cultura! Hoy su punto de vista nos produce una sonrisa.

TEJA: ¿Y la literatura latinoamericana hoy?

SCORZA: Es una rica parcela de la literatura mundial escrita por los hombres. ¿Por qué digo por los hombres? Porque cuando se descubre América Latina, los conquistadores españoles niegan a los seres humanos encontrados allí la condición humana. Se produce un debate. Colón creyó haber llegado a las orillas del paraíso. Esto figura en sus cartas. Pero a Colón lo dejamos encadenado en el segundo viaje. Y entonces empieza este problema. Los españoles, los católicos españoles llegan a América Latina y encuentran seres sumamente parecidos a los hombres, que tienen dos ojos, una nariz, dos piernas, y quedan totalmente desconcertados. ¿Son hombres? ¿Son animales? ¿Qué cosa son? Este debate es muy curioso, porque no se plantea al nivel de los idiotas, se plantea en las Universidades de Europa. Dura muchos años. Este debate se plantea mientras se desarrolla el terrible genocidio de la conquista. Millones de hombres mueren mientras una generación europea se plantea cínicamente este problema. ¿Son hombres o son animales? Da la impresión de leer el libro de Gulliver cuando llega al país de los enanos. El problema se zanjó en Italia. Porque un papa, Paolo III, dio una bula ex-catedra dictaminando, después de muchos años, que los indios de América debían ser considerados como seres humanos y no como animales. Nosotros sabemos que este debate teológico y la negación de la condición de los indios no era sino un pretexto del imperialismo español Y este pretexto es necesario porque el conquistador necesita una excusa para destruir al conquistado. Malraux dice "En la historia no hay Apocalipsis." Quizás no ha habido Apocalipsis en Europa, pero en otros continentes los hemos conocido. En América Latina, cuando Colón llega, había una población que oscilaba entre los treinta y los cincuenta millones de habitantes. Según los datos del censo español, cincuenta años después de la conquista la población se había reducido a un millón. Y a este millón de personas se le había saqueado la identidad de ser humano.

Por eso la función del escritor en América Latina, por lo menos en ciertos países, es resolver primero el problema del hombre americano, espiritualmente aniquilado por el trauma de la conquista, demostrar que el americano *es* un ser humano. El fundamento de la literatura, para mí, es ético. El problema grave con que se encuentra el escritor latinoamericano es que tiene un modelo impuesto por occidente. El problema de la mesura, para citar uno solo, nos viene del concepto de armonía. Pero esa armonía no es la nuestra, porque la conquista nos impone un concepto de belleza greco-latina que para nosotros es imposible alcanzar. Nuestros cuerpos, nuestras formas físicas son diferentes. Al no poder cumplir los preceptos de belleza del conquistador, el indio desarrolla un complejo de inferioridad. De ahí nacen nuestras deformaciones. Las primeras literaturas del Perú (después de las Crónicas de los conquistadores) no se escriben en español ni en quechua, se escriben en griego y en latín. Es decir, una caricatura de la caricatura de un país que no tuvo renacimiento, como es España. Así se desvalorizan nuestras formas originales. Porque nosotros tenemos una riquísima literatura precolombina. Este poema maya es anterior a la conquista:

¿Solo así he de irme
como las flores que perecieron?

¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada quedará de mi fama aquí en la tierra?

¡Al menos flores, al menos cantos!
¿Qué podrá hacer mi corazón?
En vano hemos llegado,
En vano hemos brotado en la tierra.

Estos versos revelan cuán falso fue el debate de la conquista sobre si el indio era o no un ser humano. Todo imperialismo inventa una justificación altruista para dominar y saquear.

El desajuste entre nuestra rica fantasía y la pobreza de fantasía de la literatura española, unido a la influencia de los cánones estéticos del conquistador, empobrecieron nuestra expresión literaria.

El gran viajero alemán Humboldt se encontró una vez en las llanuras venezolanas con un general de una de las tantas guerras civiles. Este, al enterarse quién era el huésped, lo invitó a su campamento, le ofreció una gran cena y le empezó a contar sus hazañas, las cosas fantásticas que le habían ocurrido. Narró una historia extraordinaria, plena de hechos maravillosos. Humboldt quedó maravillado. Años después se publicó el libro de memorias de este general, y Humboldt apresuró al embajador de Alemania a comprarlo, esperando encontrar los hechos fabulosos. El libro era una aburrida relación de datos administrativos del período en que el general había sido gobernador. Humboldt se lamenta: "¡Qué pena que los latinoamericanos, tan geniales cuando dicen mentiras, sean tan pobres al decir la verdad!"

Es que nuestra fantasía se revela cuando es espontánea. Hasta hace poco el latinoamericano al escribir se despojaba de sí y se sometía a las normas de la literatura española, que es realista y retórica, salvo excepciones como el gran Quijote. Por eso el acto de independencia esencial de la literatura latinoamericana fue liberar la fantasía de la rigidez en que nos encerraban los cánones de la literatura española. Esto es importantísimo, porque el imperialismo cultural es el peor de los imperialismos, es el que más enajena, el que desprestigia la identidad de un pueblo. Mi tesis es que el imperialismo español en América, el imperialismo económico, religioso, lingüístico, no cesa hasta la Guerra Civil española. En la Guerra Civil ocurrió un hecho monstruoso: el asesinato de García Lorca. En ese momento España dejó de ser la "madre patria." El gobierno fascista provocó en América Latina una reacción visceral de rechazo a todo producto español, incluyendo la literatura. La ruptura con España fue definitiva. Sin quererlo el fascismo liquidó la influencia español en América Latina.

TEJA: Ahora hablemos del Perú, si te parece, ¿cómo entraste en contacto con el Movimiento Comunal?

SCORZA: De dos maneras. Un día fui a despedir a un amigo a la Estación de Desamparados, ¡qué nombre! ¿no? Estación de los Desamparados. Es muy significativo porque los inmigrantes serranos que llegan a esa zona de Lima son verdaderamente los desamparados. Y la tradición le nombra Estación de los Desamparados. Fíjate como la filología popular le da ese dramatismo a la sensación de soledad del inmigrante. Y allí observé que había un tren en el cual cargaban soldados, ametralladoras, fusiles. Yo había llegado a esa zona porque tenía un carnet de periodista. Vi que también cargaban camillas. Pregunté: —¿Qué es esto?

— Son tropas que van a controlar invasiones de tierra en el centro.

— Si van a controlar, ¿Por qué llevan camillas? Estos van a matar de frente— pensé. Y en efecto, era una de las múltiples expediciones de represión que en el Perú se practican desde el comienzo de la conquista, que prosiguen a través de toda la colonia y que continúan durante toda la república. Porque en el Perú prácticamente no ha existido un año sin levantamientos campesinos reprimidos sangrientamente. Algunos han sido aplastados al precio de dos mil muertos. Los dirigentes de la revolución de Azángaro fueron quemados vivos en la plaza en el año 24. Epoca en que uno de los coroneles del ejército represor, el coronel Edelmiro Gutiérrez, asqueado por esa perpetua masacre, se decide pasar al lado de los indios, y adopta el nombre de Rumi Maqui, mano de piedra. Y durante un año combate contra su propio ejéricito y finalmente desaparece. Los indios de Puno dicen que se fue volando. En los hechos, fue fusilado. Esta escena de los Desamparados me removió profundamente, porque yo soy hijo de una mujer comunera, viví mi infancia en Huancavélica, estoy muy ligado emotivamente a este mundo de inmigrantes campesinos, que son los Desamparados. Y ahora que pienso en estas cosas, pienso que quizá algún capítulo de los libros que estoy escribiendo podría llamarse "Los Desamparados." Pocos días después me encontré con un amigo, Véliz Lizárraga, que era uno de los fundadores de un Movimiento Comunal que tenía por objetivo fundar una Universidad de comuneros, organizada por los comuneros, para que se educaran los comuneros. Porque ellos creían que mediante la educación saldrían adelante. Sabiendo que yo tenía orígenes indios, que yo era un intelectual que había recibido el premio nacional de cultura y que tenía cierto prestigio en que podía tener alguna influencia en los periódicos, me solicitaron que redactara los comunicados del Movimiento Comunal. Y redactando los comunicados me di cuenta de la extrema gravedad de los sucesos que estaban ocurriendo en Cerro de Pasco y me inscribí en el Movimiento Comunal del Perú, que después se transformó en un grupo político. Hasta entonces en el Perú cada vez que una comunidad se enfrentaba solitariamente al poder central era liquidada. El Movimiento Comunal propuso federar a las comunidades para combatir en conjunto contra el poder central. Entonces ya no eran quinientos hombres, eran cinco mil, eran cincuenta mil, eran cien mil hombres.

TEJA: ¿Esa era la tesis de *Garabombo*?

SCORZA: Sí, y además el acto de *Garabombo* es histórico. La gran revuelta comunera es un movimiento político que se ha realizado siempre de espaldas a la sociedad criolla. Yo tuve el privilegio de poder ingresar a la realidad. Para

ello me ayudó mucho mi sangre india, porque el indio se guía mucho por el olfato y sabe quién es quién. Yo tengo maneras de tipo civilizado, pero yo sé la manera de hablar a un comunero, sé cómo agarrar una papa, cómo abrirla, porque yo me he criado en esa zona. Pero conservo ciertos "defectos," por ejemplo, yo no he aprendido a comer bien. Pero eso que podría ser un defecto es lo que me abre las puertas con los comuneros, gente que conoce por la manera de hablar y de actuar quiénes son los blanquitos. Yo vengo de allí, yo soy uno de ellos. Lo digo con orgullo. El Movimiento Comunal se transformó rápidamente en un movimiento político, sobre todo bajo mi impulso. En un momento se dividió entre el Movimiento Comunal Reformista y el Movimiento Comunal Revolucionario, que sostenía que había llegado la hora de luchar, porque la clase campesina era la clase verdaderamente revolucionaria en el Perú. En sus manifiestos el Movimiento Comunal lo sostuvo públicamente, pero fue un error político, porque en el momento en que el Movimiento Comunal sostuvo que la clase campesina era la clase capacitada para encabezar la revolución, y sobre todo cuando lancé una proclama en la que decía que el proletariado y la clase media estaban a la retaguardia y no a la vanguardia, porque la revolución la haría la clase campesina o no la haría nadie, entonces el Movimiento Comunal se enajenó las simpatías del marxismo, porque eso en el Perú no era admitido, a pesar de que textos en la mano, como dice Roberto Sandri, que ha hecho un estudio sobre Mariátegui, nosotros teníamos razón, porque Mariátegui dice que en el Perú la revolución sería campesina o no sería nada. Porque el más grande reservorio de energías revolucionarias contenidas de América Latina era el campesinado quechua.

Hoy pienso que la idea era válida: la federación revolucionaria de las comunidades pudo desembocar en una revolución que pudo transformar el Perú, no sólo en un movimiento revolucionario, sino en un movimiento que pudo significar la resurrección de la nación precolombina sumergida por la conquista. Y la resurreción de una nación vencida por occidente en un cuadro revolucionario del tercer mundo en el siglo XX, tres años antes del fracaso del Ché, pudo ser un hecho sin precedentes en el mundo.

TEJA: Pero esa teoría de que el campesinado tenía el rol de hacer la revolución se acerca mucho a la teoría maoísta, ¿no?

SCORZA: Claro, pero en ese momento nosotros no habíamos leído a Mao. Nosotros éramos marxistas que aceptábamos el materialismo dialéctico pero nos basábamos fundamentalmente en la realidad. Yo sabía que las sociedades indias no se mueven sin los personeros. Cuando Luis de la Puente, que dos años después se sacrificaría al frente de las guerrillas, fue a verme antes de partir a Mesa Pelada, le dije que iba al fracaso. Porque yo era testigo de que las comunidades se habían sentido abandonadas por los cuadros políticos durante los conflictos agrarios de 1960-61. Por eso las comunidades no actuaron en la guerrilla. Las comunidades miraron pasar a la guerrilla con la misma inmutabilidad con que vieron pasar a San Martín o a Bolívar, los libertadores del Perú criollo. No intervienen. No es su revolución. El Moviemiento Comunal fue tremendamente pequeño, pero sus tesis fueron exactas. Cuando nosotros sostuvimos públicamente estos hechos, y singularmente los sostuve yo, no sola-

mente surgieron una serie de nuevas actitudes, sino que los campesinos vieron, por fotos y periódicos, que en Lima se defendía su punto de vista desde una perspectiva revolucionaria que coincidía con la suya. En ese momento ellos estaban formando los primeros cuadros del Ejército Andino, que debía tomar las armas por su cuenta. Esto lo cuento en detalle en *La tumba del relámpago,* el quinto libro de *Balada,* que estoy concluyendo.

Así, en el año 1961, tomé contacto con los comuneros de Pasco y logré atravesar ese muro de desconfianza que separa la sociedad mestiza de la sociedad india. Yo he intentado dar el testimonio de lo que he visto con las limitaciones del testimonio de una sola persona y con las vacilaciones de una memoria, pero ayudado también por la memoria colectiva porque después de la publicación de *Redoble por Rancas* los comuneros comprendieron mi papel de cronista y me revelaron cosas que publicaré en mis próximos libros. En Cerro de Pasco se dio la posibilidad del Vietnam de América. Por eso mi quinto libro se titula *La tumba del relámpago,* la tumba de lo que pudo ser.

TEJA: ¿Tu experiencia personal con los comuneros?

SCORZA: Fue y sigue siendo la experiencia capital en mi vida. Entre muchos recuerdo un gran honor que me hicieron los comuneros. Cuando yo fui a investigar las masacres de Chinche ascendí a una cumbre de unos cinco mil metros de altura. Tú sabes, los indios tienen un litro y medio más de sangre y el corazón es mucho más grande para poder vivir allá arriba, porque se respira el 25% del oxígeno que respiramos en la costa. Si en una semana tu cuerpo no reacciona aumentando los glóbulos rojos necesarios, desciendes o mueres, pero generalmente reaccionas. A mí, que tengo sangre de costa, me es penoso estar en Cerro de Pasco donde el hombre vive confrontando al límite máximo del físico humano. Lo digo en *Redoble,* "si el hombre retrocediera tocaría el cielo con el culo." En Cerro de Pasco ya no había dónde retroceder. Yo subí con esfuerzo, afectado por la altura. Y los comuneros habían previsto este hecho. Viví un acto muy emocionante. A eso de las dos la tarde, cuando yo ya me sentía realmente mal, un comunero sacó papas hervidas como almuerzo, pero me las dio calientes. Yo no me explicaba cómo estaban calientes porque no había fuego. Ellos habían traído las papas calientes y se las habían guardado en el pecho, y a medida que se enfriaban, se las pasaban de pecho en pecho, bajo los ponchos, para cuando llegara la hora de almorzar se me diera de comer, a mí, que era un hombre débil, pero que era el hombre que iba a trasmitir la verdad. En esa cumbre conocí la lista de caballos que figura en *Garabombo.* Y el único poder que había allí para calentar las papas era el del cuerpo, porque un cuerpo no puede guardar mucho tiempo la papa caliente, tiene que pasarlo a otro cuerpo. Y me dieron las papas tibias. Ese homenaje es inolvidable, esto es lo que me hace ser auténtico. Yo no puedo ser falso porque estoy obsedido por estos recuerdos que me hacen ser lo que soy. Soy feliz porque estoy de acuerdo con lo que vivo.

TEJA: En muchos escritores latinoamericanos está, de una parte el mito, de otra la historia, ambos complementándose, como si quisieran hacer la historia

verdadera, ésa no oficial, apoyándose en el mito. En Europa el mito pertenece a un mundo vago, casi peyorativo si sucede en este siglo . . .

SCORZA: No creo que el mito sea de tiempos remotos. El mito de tiempos campesinos, como yo lo represento, parece remoto. Pero el mito del automóvil es un mito contemporáneo; el mito de la carta de crédito es contemporáneo; Onassis, millonario cultivado por todos los periódicos de Europa, es un mito contemporáneo; Marilyn Monroe es un mito contemporáneo. La gente no puede vivir sin mito, porque la gente no puede vivir sin una porción de sueño, ni puede aceptar la realidad como es, porque la realidad es atroz. La física contemporánea está llegando a nociones de tipo espiritualista, y esas concepciones entran también a la parte mítica. Cada sociedad engendra sus mitos. Empecemos por los comienzos: los mitos de América Latina no nacen de la literatura. ¡Existían antes de Colón! En el *Popol Vuh* los animales vuelan. Ahí están los hombres pecos, la casa del frío, la casa de las navajas, ahí está el infierno con las arañas, los hombres que vuelan, los hombres capaces de despedazarse y resucitarse a gusto. ¿De qué García Márquez o de qué Scorza me hablan si los antiguos hacían libros míticos *colectivos*, conocidos de memoria por el pueblo? Nosotros estamos volviendo a nuestros orígenes. Que los europeos digan que eso es "desmesurado" a nosotros no nos interesa, porque ya hemos roto el cordón umbilical. Nos interesa como seres humanos en un diálogo, pero no nos da ni frío ni calor en el terreno de la creación. Estéticamente ya nos hemos liberado.

TEJA: Me dijiste que en tu último libro, que aún estás escribiendo, no hay mito, todo es realidad, conciencia política . . .

SCORZA: Es lo que digo ahora, pero puedo cambiar de punto de vista. Yo he escrito *Raymundo Herrera, el jinete sin sueño* doce veces, y de la *Balada de Agapito Robles* tengo doce versiones. Es difícil escribir libros. Las cosas te van viniendo lentamente. La velocidad de tu imaginación no corre con la velocidad de tu mano. En *La tumba del relámpago* prescindo del mito como núcleo del libro porque los personajes llegan a una conciencia clara de la realidad y una concepción rotunda de la realidad tiene que actuar en el campo político de una manera rotunda y clara. En el campo político ya existe la realidad mundial de la lucha marxista. Ahí tropieza uno con un análisis y tiene que definirse. Pero yo no digo que se pierda la capacidad imaginativa, al contrario, se puede enriquecer el análisis desde muchos puntos de vista. Mito es sueño. La idea de crear una sociedad nueva, sin clases, es un mito, una aspiración. La idea que exista un mundo sin guerras es una aspiración, es un mito. Habíamos dicho la palabra historia antes. Muchos escritores latinoamericanos lo que están escribiendo es historia, no la historia oficial, prefabricada, que venía en definitiva de Europa, de España.

TEJA: García Márquez, por ejemplo, en *Cien años de soledad* tiene tanto deseo de escribir la historia de su país, que en realidad escribe una biblia, aun desde el punto de vista estructural: los orígenes, la evolución, la muerte. Y tú

estás haciendo historia también. ¿Hasta qué punto existe en Uds. el deseo de hacer una historia auténtica, contra la historia oficial falsa? Por ejemplo, ¿cuál es la relación de García Márquez con la realidad social americana?

SCORZA: Para llegar al camino de la historia tenemos que pasar por la fantasía. La relación del libro de García Márquez, uno de los más grandes de América Latina, con la realidad social es extremadamente importante, porque García Márquez es un gran liberador de la imaginación. Y la liberación de la fantasía en América Latina es la primera condición para la acción a mi modo de ver. La función del arte en Latinoamérica es llegar a la verdad a través de la fantasía. Nosotros estamos escribiendo—sostiene Carpentier—una historia de fundación; nosotros somos los primeros en pronunciar las primeras palabras de una historia que es *otra* historia. Muchos de los "historiadores" de América Latina son lacayos de mentalidad de tipo imperialista que han falsificado torpemente los hechos. Yo he tenido una polémica con el más grande historiador del Perú, Basadre, un intelectual condecorado, director de la Biblioteca Nacional, tres veces ministro de educación pública, etc. En una oportunidad cuando hablaban del indio yo mandé una carta a un periódico diciendo: "¿De qué estamos hablando, si la *Historia del Perú* del Dr. Basadre, que tiene cinco mil páginas, consigna doce líneas sobre la masacre de Azángaro, que provocó miles de muertos, y en cambio, sobre el baile dado por la señora fulana de tal en sociedad, escribe el triple?" e hice la comparación línea a línea. Al premio de tiro, otorgado por la casa Gildemeister, uno de los grandes latifundistas azucareros del Perú, ese señor le dedica treinta y ocho líneas, y a una masacre donde ha habido quince mil muertos, le dedica doce líneas. ¿Qué clase de historia es ésta? Y este historiador, ¿qué me contesta? "No he tenido el tiempo para hacerlo, no he estudiado bien el problema; el señor Scorza probablemente tiene razón." ¡Claro que yo tenía razón! Pero no se trata de eso, sino que cómo es posible que el historiador oficial del Perú, después de escribir cinco mil páginas, espere que aparezca yo con una carta a una revista para decir que sí, que efectivamente se quemaron vivos a los campesinos que dirigieron una de las revueltas de Puno. ¿Y por qué tenía razón yo? Porque yo había hablado con la gente y había recogido su testimonio. ¿Por qué no me desmiente la *Cerro de Pasco Corp*) Yo utilizo los nombres de los personajes verdaderos y no me desmienten. ¿Por qué no se me hacen juicios de difamación y calumnia? Los tribunales están abiertos. ¿Por qué no se me ha atacado? Porque yo digo la verdad, porque yo tengo pruebas. Porque esas líneas del prólogo que dicen que yo tengo las fotos y todas las grabaciones han enmudecido a todo el mundo, porque "es mejor no menear" como dicen los españoles. Porque el día que se abra el expediente de mis libros en el Perú no va a surgir el expediente de Manuel Scorza, va a surgir el expediente de la historia del Perú y va a ser peor. Mejor que Scorza siga con sus libros, que viaje y que vuelva, y no toque el asunto.

TEJA: O sea, ¿no hay ninguna historia del Perú?

SCORZA: Sí, ahora existe una generación de escritores jóvenes que ha comprendido que hay que reflejar lo que se llama "el punto de vista de los vencidos." En el Perú hay historiadores como Juan José Vega, Hera Bonilla, Ed-

mundo Guillén, José Matosi, que están desmitificando las grandes mentiras que han pasado hasta hoy por la verdad.

TEJA: ¿Cuál es la recepción de tus libros por las masas campesinas del Perú?

SCORZA: En el Perú la mayoría de la población india no sabe leer, además mis libros se han publicado en una edición española de lujo. Pero hay comunidades que colectan dinero para comprarlos y los leen colectivamente. Es significative cómo Héctor Chacón, el Nictálope, se entera del libro. El no sabe leer, estaba desde hacía once años en el fondo de una cárcel amazónica. Estas cárceles no tienen muros porque los muros son la selva. El aislamiento es total. La única comunicación con el mundo es una vez al mes, que viene un barco por el río con mercaderías. Una hoja de revista, que envolvía una de esas mercaderías hablaba de mi libro. Un preso que sabía leer le dijo: "Oiga, Chacón, usted es un hombre famoso, anda en un libro." Le leyó el artículo y el Nictálope se reconoció en el libro. Luego escribió su famosa carta y se produjo el escándalo a consecuencia del cual el presidente del Perú, Velasco Alvarado, decidió que Chacón, "símbolo del sufrimiento de los comuneros del Perú" fuera liberado el 28 de julio de 1971, el ciento cincuenta aniversario de la Independencia del Perú.

TEJA: ¿Cuál es la actitud del gobierno militar del Perú frente al indio?

SCORZA: Ha habido una revalorización. Se ha establecido la nacionalidad india. Se ha tomado como emblema a Tupac Amaru. Y además se han terminado las masacres sistemáticas. Pero, por desgracia, se han producido dos o tres masacres, y se siguen encarcelando a los campesinos y dirigentes campesinos que protestan. La prisión de la doctora Laura Caller, eminente defensora de las comunidades indias, es inadmisible.

TEJA: ¿Qué significa la figura del Personero?

SCORZA: El Personero tiene una extraordinaria importancia en la comunidad. Es el delegado de las comunidades indias ante las autoridades. El origen de esta función se debe a una ley que prohibía que el indio presentara su caso individualmente a las autoridades porque era considerado un menor de edad. ¡Nada menos que eso!

TEJA: Tus libros están abiertos en la estructura, en la idea comunitaria, en la fraternización a pesar de las traiciones. Pero al final se cierran en el fracaso, en la muerte.

SCORZA: No los cierro yo, los cierra la realidad. El epílogo no lo escribe el escritor sino la guardia de asalto. Yo los puedo abrir en cuanto a la actitud de confraternidad que existe en el mundo campesino, pero el mundo campesino está cerrado por la violencia. Si mis libros no acabaran con la muerte de los héroes y el exterminio de las comunidades no serían historia. Lo revolucionario es ver que a pesar de la muerte de todos esos héroes las comunidades siguen luchando. ¡Lo importante no es vencer: es luchar! Yo no soy un pesimista. Yo creo que la lucha es un fin. Y en ese sentido, cualquiera que sea el resultado de este combate de siglos, los indios de la América del Sur han vencido.

Nuevamente, qués poesía? (La poesía falsificada)

[El presente trabajo está integrado por fragmentos de varios capítulos de un libro en preparación del autor de *El último padre.*]

Dilema: qué fue primero: el poema o la pregunta?

Tal como están las cosas es lícito preguntarse: ¿qué es más antiguo, *la poesía* o el desesperado frenesí (berretín) por definir, *qué es poesía*?

La lógica diría que primero nació la poesía, y que un minuto después (a lo sumo) nació la endemoniada pregunta.

Pero no siempre es lógico atender lo que la lógica dice.

De todas formas, más allá de la discusión, lo cierto es que la pregunta *"qué es poesía"* no se inauguró ni murió con Becker: es tan vieja, tan reiterada, tan abusada que siempre se vuelve fascinante, tentadora.

Creo que ahora hay que preguntarse: por qué, desde tiempos inmemoriales claudicamos el deseo *de responder definitivamente* a esa pregunta. Pienso que la pregunta subsiste en la medida en que no tiene respuestas convincentes. Las sucesivas respuestas son fragmentarias, insuficientes, están tan inspiradas por la momentánea y eventual moda que sólo sirven para incentivar, otra vez más, la dichosa pregunta.

Cada definición sobre *qué es poesía,* lejos de sofocar la llama de ese perpetuo interrogante sólo sirve para echarle leña al fuego.

Algunos consideran que esta falta de definición es frustrante, una desgracia. Por mi parte digo que ese sucesivo fracaso en el intento de liquidar el interrogante sobre qué es poesía es probablemente una desgracia, *pero una desgracia con suerte, una desgracia afortunada.*

Por qué una desgracia afortunada? Porque ese reiterado fracaso constituye una garantía de que *la poesía* sigue siendo

indefinible,
inclaudicable,
indomable,
inapresable,
ingobernable,
insobornable,
es decir, LIBRE.

Una vez más, "qués poesía"

Si somos sinceros debemos reconocer, ustedes y yo, que en este momento estamos mordidos por la tentación de claudicar, de *cometer* otra definición más, para agregar a la milenaria lista.

Y ya que estamos, por mi parte, voy a morder la manzana de la tentación: voy a dar mi parecer sobre lo "qués poesía".

Antes que nada confieso que la mejor definición de poesía no la leí en ningún lado. La oí de boca de una presunta abuela mía que nunca tocó ni fue tocada por un libro (mi abuelo era extremadamente celoso, no iba a dejar que eso ocurriera). La tal abuela un día dijo definiendo a mi abuelo:

—*"Ese hombre no es imprescindible, pero es inevitable."*

Otro día, mientras desgranaba habas, definió nada menos que a la vida:

—*"La vieja Vida que todos Vivimos, no es imprescindible, pero es inevitable."*

En un atardecer lánguido, encaré resueltamente a mi abuela y con toda imprudencia y alevosía la pregunté:

—Abuela, rápido, dígame, qués poesía?

—*Si supiera, no te lo diría*—me contestó.

—¿Por qué no me lo diría, abuela?

—*Porque tengo sabido que del corazón de tus manos suelen brotar poemas . . . y hasta te dicen poeta . . .*

—Precisamente, por eso, abuela querida, usted que todo lo sabe dígame qués poesía.

—*Precisamente, por eso, nieto querido, a ti que todo lo ignoras no debo decir que es ESO.*

—Pero por qué abuela?

—*Porque mejor saldrán las uvas del parral si el parral no se pone a "pensar" en "hacer" uvas.*

—Abuela, qué me quiere decir con eso?

—*Si quieres ser poeta, ignóralo.*

En otros atardeceres lánguidos insistí con mi pregunta. Mi abuela insistió con su respuesta: *"Si quieres ser poeta, IGNORALO."*

Los días y los atardeceres prosiguieron para mi abuela y para mí. Pero para ella llegó el último día con su último atardecer lánguido. La abuela me llamó para dejarme en las cuencas de las manos sus últimas palabras:

—*¿Sigues queriendo saber qués poesía?*—me preguntó.

—Sí, quiero saber ESO.

—*Por suerte aún no lo sabes, señal que aún eres poeta . . .*

—Abuela, aunque eso me cueste la vida, aunque eso me cueste la poesía, dígame qués poesía?

—*Te lo diré, pero no te lo diré: escucha: LA POESIA NO ES IMPRESCINDIBLE, PERO ES INEVITABLE.*

—¿Como el abuelo, como la Vida, abuela?

—*Sí, como el abuelo, como la Vida . . .*

Después de ESO mi abuela bostezó, inclinó la cabeza y se dedicó a dormir definitivamente.

Yo quedé en este ruidoso mundo, dando tumbos, escribiendo y leyendo poemas, queriendo saber y decir, *para toda la humanidad y para siempre, qués poesía.*

Y aquí estoy, con esa inconfesable y desmesurada pretensión. Y ya que estoy, y ya que estamos, adelante:

La guerra de los poetas, la guerra nunca nombrada

Desde que las guerras perdieron su ámbito de supuesta heroicidad, digamos, desde que se "deshumanizaron", los poetas, en todos los tonos han abominado de las guerras. Ese imprecatorio desprecio por las guerras es uno de los *lugares comunes* de la poesía.

Sin embargo, vaya contradicción, los poetas viven una guerra sin respiros ni treguas. Mejor digo, vivimos.

La guerra es entre sí. No hay nada peor para un poeta que otro poeta de voz, temperamento o edad diferentes. Los poetas *azules* quieren arrasar con los poetas *amarillos*. Y viceversa. Los poetas *flacos* quieren decapitar a los *poetas* gordos. Y viceversa. Los poetas *jóvenes* quieren aplastar a los poetas *viejos*. Y viceversa. Siempre "y viceversa".

Trasladada esta feroz guerra a términos más explícitos sucede que los *poetas herméticos* desprecian visceralmente a los *poetas directos*, o transparentes. Y viceversa. Los *poetas intimistas* abominan de los poetas realistas. Y viceversa. Los *poetas metafísicos* sienten asco por los *poetas sociales*. Y viceversa. Siempre viceversa.

La ferocidad en el mutuo desprecio no tiene, por lo común, términos medios cuando de poetas se trata. Los poetas nos transformamos en implacables inquisidores cuando nos llega el turno de considerar a un poeta de signo contrario al nuestro. No decimos *"no lo entiendo"*. Decimos: *"no sirve, hay que eliminarlo"*.

Que haya diferencias, discusiones y que éstas se planteen acaloradamente, apasionadamente es razonable, y sano. Precisamente, nada más estimulante que la *no unanimidad*. Nada más estimulante y generador.

Pero esta no unanimidad, cuando de poetas se trata, se traduce por lo general en una *guerra a muerte*. En esa guerra cada bando no trata de convencer al otro, trata sencillamente de aplastarlo, de borrarlo de la faz de la tierra, de *prohibirlo*.

Si uno le pregunta a *Jorge Luis Borges* por un poeta más o menos joven cuya poesía tenga signos de preocupación social, Borges fruncirá la nariz, y dirá: *"Por suerte estoy ciego . . . la ceguera no deja de ser una dicha desde el momento en que me impide leer poetas tan abominables"*.

Si uno le pregunta a "Juan Pérez", un poeta joven con preocupaciones sociales, qué piensa de Borges, enarbolando su puño dirá: *"Lo de Borges no es poesía. Habría que terminar con él y con sus asquerosos libros. Yo no ensucio mis pestañas con sus evasiones."*

Este ejemplo del poeta Borges y el poeta "Juan Pérez" se podría multiplicar hasta el infinito.

¿Qué podemos decir de esta feroz guerra entre los altos y los petisos, los viejos y los jóvenes, los metafísicos y los sociales, los herméticos y los directos en la poesía?

Antes que nada debemos advertir que esa mutua y renovada ferocidad va

acompañada de una profunda falta de respeto hacia la *existencia* del otro. Tal actitud es *ridícula*. Ridícula, y vaya paradoja, *inhumana*. Porque los poetas de todos colores, si de algo se jactan, es de su fervoroso *"humanismo"*. Pero el "humanismo" les dura, *nos* dura hasta el minuto en el que aparece un poeta diferente a nosotros. Entonces, sin discusión previa, se lo aniquila. El "enemigo" no debe ser *"convencido"*, debe ser *"eliminado"*. Como en la guerra.

De ninguna manera estoy proponiendo la bonanza, la paz perpetua, una ecuménica conciliación entre poetas de signo diferente. No, eso, además de ser *utópico*, sería *hipócrita*, y además de ser hipócrita sería *aburrido*.

Pero los poetas, con demasiada frecuencia, olvidamos que la "gracia" de un coro radica en la *diversidad* de voces. Y ya que el ejemplo nos salió al paso, tratemos de imaginar un coro en el que los *baritones* quieren degollar a los *tenores*. Y viceversa.

Esto ocurre con nosotros, los nada fraternales poetas. Con una omnipotencia que en el fondo es puerilidad, imbecilidad, olvidamos que formamos parte de un coro.

La superpoblación de poetas

En el mundo hay varias superpoblaciones que son noticia y no dejan dormir a los profesionales del futuro. Hay superpoblación de autos, superpoblación de desodorantes, superpoblación de pobres.

Pero hay una superpoblación que no se nombra. Me refiero a la superpoblación de poetas. Si se hiciera un censo de las personas que han incurrido en un libro de poesía, si concretáramos tal censo nos caeríamos de espalda, nos abollaríamos el venerado trasero.

Conozco a alguien que hizo el tal censo. Hace varios años, un poeta amigo que sufrió un surmenage, recibió del médico esta orden: "Usted por tres meses debe observar reposo intelectual absoluto. No podrá ni leer, ni escribir, ni trabajar en nada mental. A lo sumo podrá leer el periódico, pero nada más que tres minutos por día. Haga cualquier cosa para distraerse."

Mi amigo, como no tenía aptitud para los deportes, ni para coleccionar estampillas, buscó afanosamente cómo distraerse. Se le ocurrió hacer un "censo de poetas" en su comarca. Fue a la verdulería y preguntó. Fue al taller mecánico y preguntó. Fue al supermercado y preguntó. Fue a la salida de un cine y preguntó. Su sorpresa se renovó en cada respuesta. Desde luego no todos los encuestados resultaron poetas, pero sí todos declararon estar "implicados" con algún poeta. El "censo" de mi amigo reveló dos cosas: la primera, que al parecer no había nadie en el mundo que no tuviera a un primo, una hermana, una tía, o un vecino que había escrito un librito de poesía, y lo había publicado. La segunda, que casi todos los presuntos poetas se declaraban *"incomprendidos"*.

Esta superpoblación de poetas y de libritos de "poesía" no debe alarmarnos apocalípticamente, pero sí puede servir de trampolín para que nos formulemos y respondamos algunas preguntas:

primera pregunta: ¿Por qué se escribe tanta poesía en el mundo?

segunda pregunta: ¿Qué ocurre con la poesía desde el momento en el que se escriben tantos, pero tantos libros, y "libritos"?

tercera pregunta: ¿Cómo es posible que, habiendo tan comprobada superpoblación de poetas, la poesía y los poetas "gocen" de tan aplastante impopularidad en el mundo?

Intentaré ser concreto y responder a esos tres interrogantes.

primera respuesta: La "obediencia" a un milenario mandato

¿Por qué se escribe tanta poesía en el mundo? Porque es más *"fácil"*. Esto, dicho así, parece una ligereza, un agravio, una torpeza. Calma, colegas-camaradas-hermanos poetas. Trataré de dar razones. Digo que es más fácil consumar un "librito" de poesía, porque sí, porque es más fácil. No es que *esencialmente* la poesía sea más fácil que la novela, que el teatro, que el ensayo. Lo que ocurre es que concretar *materialmente* un librito de poemas, de *supuestos* poemas es enormemente más factible que concretar una supuesta novela, un supuesto drama, o un supuesto ensayo.

La *facilidad* proviene de una cuestión de *tiempo* y *cantidad*. Normalmente, con la cantidad de horas, de palabras y de transpiración que se necesitan para redondear una novela mediana se pueden *"elaborar"* entre cinco a diez libritos de supuesta poesía.

Ya sé, mi agravio subsiste: mis colegas-camaradas-hermanos poetas en estos momentos deben estar ofendidos hasta en los rincones más apartados de sus respectivas almas. Dirán que todo lo reduzco a una cuestión cuantitativa. Pero, nuevamente, pido calma. Ya sé que al hecho creativo no se lo puede *pesar*, ni *medir*, ni *computar*. Eso es una burrada, o una herejía. O las dos cosas.

Lo que quiero decir es que el hecho cierto, evidente, de que se pueda "armar" un presunto libro con quince o veinte poemas muy *delgados*, muy estirados, y muy *aireados* predispone, facilita el acceso al género poético.

En otras palabras, esa circunstancia material y cuantitativa hace que mucha gente, que no se resigna a irse de este mundo sin haber cumplido el milenario mandato de *"tener un hijo, plantar un árbol y escribir un libro"*, no encuentre mejor, ni más *fácil*, ni más *rápida* solución que escribir un libro *"con"* presuntos poemas.

Será por el religioso cumplimiento de ese milenario mandato que hay superpoblación de poetas. Será por eso, para desgracia de la poesía, que hay más libros de poesía que de cualquier otro género. Aunque en las librerías no se los vean.

segunda respuesta: La poesía falsificada

Refloto el segundo interrogante: *¿Qué le ocurre a la poesía, qué pasa con ella desde el momento en el que se escriben tantos, pero tantos libros de presuntos poemas?*

La respuesta se cae por madura: la *facilidad* genera *abundancia;* la *abundancia* degenera en *bodrios;* los bodrios, digamos el bosque de mediocridades, entorpece la visión de los verdaderos productos poéticos.

Y así como es más fácil consumar un presunto librito *con* poemas, resulta más *difícil* descubrir un libro *de* poemas, de poemas en serio. Muy sencillo: la aglomeración dificulta la elección.

Volvamos dos pasos: encontrábamos una de las razones de que se produzca tanta presunta poesía en ese mandato que indica que cuando una persona plantó árbol, tuvo hijo y escribió libro ya puede darse por "hecha" y encaminar feliz sus pasos hacia el sepulcro.

Muchísima gente obedece a ese irresistible mandamiento. Y lo obedece a costa de la pobre poesía. Que da para todo. Y para todos.

Se me ocurre de pronto una buena solución, triplemente beneficiosa para el mundo, para la poesía y para la ecología. Habría que modificar el mandamiento en cuestión. En adelante debería decir: *"Ya puede morirse, ya puede considerarse realizado, aquel que tuvo un hijo, y plantó DOS árboles"*. El segundo árbol suplantaría a la exigencia de escribir un libro. Todos saldríamos ganando con la modificación.

Pero no seamos alarmistas: el hecho de que algunos escriban un libro de poesía para cumplir el mandato de la "realización terrenal" trae inconvenientes, pero no es tan grave. Lo grave es que algunos reinciden, le toman el gustito a la letra impresa, y escriben un segundo libro, y otro más, y después ya no hay demonio que los frene. Así nacen los *"falsificadores de poesía"*.

Los simuladores de la "poesía hermética"

Ya que estamos en el terreno del sinceramiento y de las confesiones, demos otro paso más. Reconozcamos que, así como desde el punto de vista cuantitativo lleva mucho menos tiempo perpetrar un presunto librito de poesía que una presunta novela, de igual modo el género poético ofrece mayores posibilidades que otros géneros para la *simulación*, para el *simulacro*, para el *disimulo*, para la *impostación*. Habitualmente se confunde *poesía* con *lenguaje poético*.

Analicemos, por el momento, lo que ocurre con la llamada *"poesía hermética"*. En ella, aprovechando que el "hermetismo es hermético" y da para cualquier fechoría, se esconden muchos presuntos poetas.

Hay infinidad de autores que no se resignan a callarse la boca, que no tienen nada que decir, nada que comunicar, entonces acuden al *ropaje* de la poesía hermética. El hermetismo les sirve de *cortina de humo* para disfrazar sus irremediables anemias.

Pero ojo con los malentendidos: de ninguna manera estoy enjuiciando o cuestionando a *toda* la poesía hermética, no: estoy, eso sí, advirtiendo *cómo muchos se aprovechan de ella* para camuflar sus esterilidades creativas.

Para no ir muy lejos digamos que el *César Vallejo* de "Trilce" era hermético, pero lo era por necesidad imperiosa. El hermetismo no era para él un *disfraz*. Cuando Vallejo "destripa" las palabras lo hace, no para *juguetear* ni para *disimular*, sino para *expresarse*. Lo hace jugándose la vida, *lo hace porque si no lo hace revienta*.

Los simuladores de la poesía directa

Dejemos el hermetismo. Crucemos a la vereda opuesta, a la vereda de enfrente, a la vereda de la llamada *poesía directa*, o *poesía conversacional*, o *poesía transparente*.

Desde luego que en la poesía hermética es *más fácil desorientar* al lector, es *más fácil encubrir* la ausencia de algo profundo que expresar.

Pero atención, porque en la poesía directa también se esconden infinidad de pretendidos poetas que tampoco se resignan *a callar lo que no tienen para decir*. Hay muchos poetas directos o transparentes que enarbolan la *sencillez* como un engañoso estandarte. Pero en realidad *no son sencillos, son simples*. Y no es lo mismo: la sencillez es *decantación*. La simpleza es *nada reducida a puerilidad*. La diferencia entre ser *simple* y ser *sencillo* es la misma que hay entre ser *mudo* y ser *callado*. Mudo es alguien que *no puede* hablar. Callado es alguien que *decide* no hablar.

¿"Cómo se produce el simulacro, la falsificación a través de la poesía directa? Se produce a través de lo que, con sentido generalmente oportunista y demagogo se llama "compromiso", *"compromiso con la realidad"*. Y otra vez, rápido, es menester que abra el paraguas por si llueve: no es que pretenda por mi parte cuestionar el "compromiso con la realidad". Lo que pasa es que *muchos usan ese "compromiso con la realidad" para disimular su anemia imaginativa*.

Estos fulanos falsificadores se reducen a registrar hechos, situaciones, personajes del contorno inmediato, pero lo hacen como cronistas vulgares. Es decir, *mediante la "envoltura" de otra forma de lenguaje pseudopoético a lo sumo hacen una especie de periodismo*, pero de periodismo precario. A través de las enumeraciones, pretendidamente críticas, disimulan su falta de *lubricación creativa*, la *sequedad imaginativa*.

¿Un ejemplo de poeta directo y sencillo? *Antonio Machado*.

¿Un ejemplo de poeta directo y simple? Deben de haber miles. Sería injusto individualizar a uno de ellos. Porque son voces que hablan por hablar, dicho redondamente, voces que hablan al cuete.

El mandamiento que está faltando: el número once

Dicho está: ni la poesía hermética ni la poesía directa son, de por sí, cuestionables. Son cuestionables los que se esconden en la oscuridad del hermetismo, o en la diafanidad de lo directo.

Por eso, a partir de ahora, será más conveniente hablar, no de poesía hermética, o intimista, o metafísica; no de poesía directa, o social, o comprometida, o testimonial. Es tiempo de hablar de *poesía-poesía* o de *poesía falsificada*.

Desgraciadamente la poesía en serio es mínima, ocasional y está virtualmente tapada por la hojarasca de esos simuladores que *no tienen nada que decir, pero lo mismo quieren decirlo*. No se resignan a algo tan hermoso y formidable como es el *callarse la boca*. No aprenden que, en boca cerrada, no entran moscas. Ni, de boca cerrada, salen moscas.

Hay mucha gente, a la vista está, que *no se resigna a no ser escritor.* Creen que es *obligación* escibir y, lo que es peor, publicar libros. Piensan que ser autor de libros es *ser mejores.* Y no es así: ser escritor es *una* de las cosas que suceden en este mundo. *Una.* Hacer un *libro* es un episodio tan importante y tan minúsculo como hacer una *silla.* Pero nadie, que se sepa, siente complejo de inferioridad por no saber hacer una silla, por no ser carpintero.

La cuestión es que, de los estériles no resignados se nutre el caudaloso ejército de "fabricantes" de poesía *impostada,* de poesía *falsificada,* de poesía *hipócrita,* de poesía *vacía.* Y el pobre mundo está tan abarrotado de "libritos" como de automóviles.

Yo creo que en las escuelas, a las gentes pequeñas, desde los más tempranos días se les debiera enseñar, no sólo *lo que es pecado,* no sólo los famosos diez mandamientos.

Habría que enseñarles, en una especie de postadata de los mandamientos, *lo que no es pecado.* Esa postdata debiera decir más o menos así:

"No es pecado pasar por el mundo sin haber escrito un libro de poemas."

"No se es menos hombre, ni menos mujer, por carecer de un libro de la propia mano."

tercera respuesta: La impopularidad mundial de la poesía

Refloto la tercera pregunta pendiente: *¿Cómo es posible que, habiendo tan comprobada superpoblación de poetas, la poesía y los poetas "gocen" de tan aplastante impopularidad en el mundo?*

Y agrego: *¿Cómo es posible que aún los llamados poetas populares sean tan precariamente conocidos en muchas zonas del mundo?*

Pienso que todo lo dicho anteriormente nos viene en bandeja para responder a esto. Pero hay que añadir algunas cosas.

Por lo común los presuntos poetas sienten especial *complacencia* en saberse *incomprendidos.* Más aún, se regodean, se masoquean, se hacen gárgaras hablando de lo incomprendidos que son. Pero, si somos sinceros (y optimistas) hay que reconocer que por lo menos a 80 (ochenta) de cada 100 (cien) poetas incomprendidos, en honor a la santísima verdad, *no hay nada que comprenderles.* Sus pavorosos *vacíos,* sus abundancias de *nada* (de una "nada" que no es la sartriana) los esconden detrás de *tabiques ilusorios*, unas veces; detrás de *panfletos,* otras veces.

Ese *lenguaje poético que se hace pasar por poesía* no es más que la apariencia de un traje llamativo con el que se trata de vestir a un cadáver, o a menos que a un cadáver, porque un cadáver es algo que alguna vez existió.

Esto explica, elocuentemente, por qué la poesía es impopular. Por qué a tantos poetas no los lee ni la madre que los parió. Tratan de hacer creer que la impopularidad se debe a que no se los entiende. Lo que en realidad pasa es que sus *"productos poéticos"* son pura cáscara, son nueces que cuando se las abre no se les encuentra nada adentro.

A esta altura de los siglos debiéramos tratar de terminar con la farsa, muy antigua, de que los poetas son unos incomprendidos. No se puede, *no hay por qué comprender lo que no existe.*

También es hora de terminar con el mito de que los poetas son tipos estropeados, tipos que, o *padecen hambre o son inapetentes.* Ser una piltrafa, *ser un desgraciado, no garantiza,* para nada, ser un poeta.

Las razones de la impopularidad de la poesía *no están, pues, en una incapacidad del mundo hacia la poesía, sino que están en una incapacidad sustancial de los poetas hacia el mundo.*

Debemos ser arrojadamente sinceros, de una vez por todas. No es que la poesía sea inalcanzable, *superior a la comprensión humana.* Lo que ha sucedido, con pavorosa frecuencia, es que *la poesía se ha disfrazado de poesía.* Ha ofrecido estupendas nueces que, una vez abiertas, no tenían nada adentro. Se ha poblado de mujeres embarazadas (por así llamar a ciertos poemas) que a la hora de parir no les ha salido nada, a lo sumo algodón.

En nombre de la inocente poesía se han cometido toneladas de *aburridos abusos,* de *aburridos agravios a la buena fe,* de *aburridos camuflages,* de *aburridas estupideces* encubiertas por *palabras sin la semilla adentro.*

No es casual la reiterada utilización del adjetivo "aburrido": El implacable aburrimiento parece ser el común denominador de esta suma de simulaciones mal paridas que pretenden llamarse "poemas".

Ya es hora de terminar con esa vieja confusión en la que se debate la poesía. No hay que confundir *densidad* con *oscuridad,*

ni *profundidad* con *vacío,*
ni *hermetismo* con *complicación buscada,*
ni *sencillez* con *simpleza,*
ni *piel* con *barniz,*
ni *transparencia* con *hibridismo,*
ni *inocencia* con *tontería,*
ni *seriedad* con *aburrimiento,*
ni *sonido* con *ruido,*

ni hay que confundir un *pajarito* con un *avión.*

Quienes se benefician con la confusión, y la promueven, son los falsificadores de la poesía.

A río revuelto (confundido), ganancia de falsificadores.

A río revuelto (confundido), mayor prostitución de la poesía (con perdón de las prostitutas).

¿Qué hacer con los impostores?

Ustedes me preguntarán, ya que he llevado la denuncia tan lejos: *¿qué propongo hacer con los impostores que falsifican poesía?*

¿Quemarlos en una hoguera pública? NO. Para qué implicar al honorable fuego con esta calamidad.

¿Azotarlos públicamente cada primer día de la Primavera? NO. Terminarán doblegándonos mediante el recurso de la lástima.

¿Matarlos sin sumario previo? NO. Sería dignificarlos, porque generalmente la gente matada sin sumario previo es gente muy digna.

¿Confinarlos en una isla? NO. Porque no hay isla que alcance. Haría falta lo menos un continente. Y quién sabe . . .

Y entonces, ¿qué hacer, santo cielo?

Yo propongo, solamente, que estemos *atentos*, que tengamos conciencia de la falsificación y de los falsificadores. Con esta toma de conciencia no será suficiente: los falsificadores seguirán falsificando con el respaldo de una nutrida brigada de críticos abúlicos y rutinarios.

Bueno, en adelante, pienso que tenemos que resignarnos. Después de todo no debemos ser tan apocalípticos: justamente no vamos a empezar a hacer rigurosa justicia con los presuntos poetas, con los poetas postizos. Hay mil cosas más graves en el mundo, que merecen urgente justicia y mayor preocupación. Por ejemplo, *la difusión del hambre* (y no por moda, precisamente). Por ejemplo, *el peligro que corre la Vida de la Vida* misma en el planeta.

Frente a esos dos "problemitas", el asunto de los poetas falsificadores se vuelve cosa secundaria, cosa que podemos dejar para mañana o pasado mañana.

Postdata, casi advertencia:

Mariano José de Larra, a propósito de uno de sus artículos dijo alguna vez más o menos esto: si alguien se siente ofendido, retratado por lo que expreso en el presente artículo, no espere que yo cambie mi artículo, mejor que cambie él, porque buena falta le hace. Yo reitero, ahora, esta reflexión de Mariano José de Larra. Por lo demás, para quien quiera charlar, conversar o discutir estoy disponible en el siguiente domicilio del mundo:

Cullen 5345—Dto 1
1431 Capital Federal
Argentina

Por el momento, eso es todo. Hasta pronto. O hasta después.

Rodolfo E. Braceli

Hay en mí

Hay en mí
residuos de clase, restos
de educación, maneras
prestigiosas o impuras
de comunicarse, abismos,
ancestros, dudas, deudas,
formas.

Hay en mí
deseos insatisfechos
cumplidos, compromisos
que sólo yo conozco,
obligaciones
por mi cuenta.

Hay en mí voluntades
sin voluntad, ganas
por venir, gana
en general.

¿Hay
en mí?

Rodolfo Alonso
Buenos Aires,
3 de noviembre de 1977

José Martí's Youthful Romanticism (1875–1876)

A young Cuban named José Martí y Pérez wrote a series of essays—chronicles on the political and cultural events of the time—during his stay in Mexico for nearly two years, in 1875 and 1876. Virtually unknown in literary circles when he arrived in Mexico City, the twenty-two-year-old quickly won the admiration of readers as he wrote his journalistic articles in the *Revista Universal de Política, Literatura, y Comercio.* He soon won the friendship of numerous Mexican writers, including Manuel Gutiérrez Májera, Justo Sierra, Ignacio Ramírez, Ignacio Altamirano, Juan de Dios Peza, and Luis G. Urbina. Martí signed many of his essays with the dramatic pseudonym of Orestes—after the protagonist of Aeschylus's tragedies. They have since been collected in one volume, *La clara voz de México.*

Martí's romantic ideas during this period showed a complex world view in which his aesthetic spirit and his social ethic helped define the whole gamut of his opinions on current events, from the latest play staged, to the debates in Congress. He clung to a belief in spiritual experience while at the same time rejecting the Catholic Church. His hostility to Catholicism as an institution was akin to the liberal ideas then reigning in the presidential administration of Sebastián Lerdo de Tejada, whom Martí staunchly defended. There could be found a curious dichotomy of thought in his vocabulary. He defined his personal concepts of *el espíritu* and *el alma* as superior to *la razón* while censuring the traditional concept of religion as inferior to *la razón.* Underlying this semantic was his attempt to intellectually reconcile his anticlerical liberalism and his spiritual romanticism. Unlike the Peruvian essayist Manuel González Prada, Marí did not allow his attack on institutional religion and his reformist zeal to negate a realm of the spiritual. Martí's case brings to mind Esteban Echeverría's declaration that "el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura"—itself an echo of the great romantic Victor Hugo.[1] To cite the lucid words of Howard Mumford Jones, "romanticism tends to imply some sort of radical break with some sort of current conventions, and often makes reference to an idealized world, compared to which the present condition of mankind is unsatisfactory."[2] Martí is closer to the romantic rebel in the molds of Rousseau and Robespierre than to the romantic dreamer or escapist, such as William Wordsworth seeking refuge in nature and fantasy.[3]

In a public debate at the Liceo Hidalgo on "La influencia del espiritismo sobre el estudio de las ciencias en general," Martí takes a conciliatory stand by arguing that both the materialism of the positivists and the spiritism popularized by Allan Kardek were exaggerated.[4] Yet his own inclination between the two poles becomes clear in the same speech:

> Con mi inconformidad en la vida, con mi necesidad de algo mejor, con la imposibilidad de lograrlo aquí, lo demuestro: lo abstracto se demuestra con lo abstracto, yo tengo un espíritu inmortal, porque lo siento, porque lo creo, porque lo quiero.[5]

Lack of empirical evidence for the existence of the spiritual does not matter; an intuitive belief is enough for Martí. He feels within himself a knowledge above and beyond deductive logic or sensory perception, and he describes it in terms of *lo ilímite* and *lo vago.* Martí employs the language of paradox characteristic of mysticism: "Con los ojos cerrados veo; y, encerrado en mí, concibo lo que no se cierra."[6] He considers it equally presumptuous to try to deny the inexplicable or to try to capture it in a metaphysical scheme.

The spiritual and the aesthetic are intimately embraced in the mind of Martí, just as they are in José Enrique Rodó's *Ariel.* Music, poetry, and love belong to the immortal realm of the soul according to the Cuban's essays. A hierarchy of aesthetic/spiritual experiences is even suggested. At the pinnacle he places music:

> La música es la más bella forma de lo bello: —arrullar, adormecer, exaltar, gemir, llorar: el alma que se plega a un arco: [. . . .] esta garantía de lo eterno, prometida al espíritu ansioso en el nombre augusto de lo bello: —tanto es esa lengua arrobadora, madre de bellezas, seno de ternuras, vaga como los sueños de las almas, gratísima y suave como un murmullo de libertad y redención. (p. 293)

The preceding passage is typical of Martí's literary style during that period, with its string of consecutive verbs and its skeleton of colons and dashes and conjunctions which help stretch one rhythmic sentence into a paragraph. Note, also, the correlation between beauty and justice in the final simile, very much like Rodó's *Ariel.*

Good music and the poetic imagination, according to Martí, are superior to reason (p. 28, p. 357); and music is more beautiful than poetry "porque las notas son menos limitadas que las rimas." (p. 253) *Lo ilímite* and *lo vago,* already identified in Martí's semantics as spiritual qualities, are ascribed to music and poetry. There is even a dimension of the hereafter: "Post-vida: esto nos dice en sus palabras mágicas la música." (p. 298) On the hierarchy of aesthetic/spiritual experiences, Martí elevates poetic inspiration above verbal expression, be it spoken or written: "Cuando hay luz en el alma, hay en los labios escasez . . . Júzgase al poeta por lo que sueña, no por lo que escribe." (p. 83)

Last, but not least, is love. Jose Martí fell passionately in love with Rosario de la Peña, the Mexican beauty immortalized in Manuel Acuña's poem, "Nocturno". The young Cuban wrote a letter to her in which he described love as something otherworldly and spiritual:

> Amar en mí,—y vierto aquí toda la creencia de mi espíritu—es cosa tan vigorosa, y tan absoluta, y tan extra-terrena, y tan hermosa, y tan alta, que en cuanto en la tierra estrechísima se mueve no ha hallado en donde ponerse todavía.[7]

The style is typical of his prose, with the predilection for the pseudosuperlative as well as the abundance of the conjunction *"y"*, commas, and dashes;

all of these details of lexicon, punctuation and syntax help to swell the wave of emotion.

If music, poetry, and love belong in the realm of the spiritual according to Martí, where are God and religion? Marí tried to salvage the message of Christ from what he considered to be its corruption in the Catholic Church. (p. 170) He joined the liberals of Mexico in condemning the violent resistance of many Catholics to the anticlerical Reforma, which had been put into effect not long before his arrival. He wrote of Catholics "incendiando pueblos para mayor prez y honra de la humildísima causa de Dios." (p. 46) The typical pseudo-superlative here accentuates the bitter satire at the end of this sentence, which is twenty-four lines long. The tension built up (Martí's sentences are often unusually long) explodes with the briefest of exclamations at the end: "¡Infames!" Such a dramatic contrast of length followed by brevity typifies the sometimes declamatory style of romanticism—a style which conveys political passion.

The traditional concept of God as dictated by institutional religion has no meaning in Martí's world view. Instead, he redefines God:

> Hay un Dios: el hombre;—hay una fuerza divina: todo. El hombre es un pedazo de cuerpo infinito, que la creación ha enviado a la tierra vendado y atado en busca de su padre, cuerpo propio. (p. 55)

This sounds like pantheism, but on another occasion Martí clarifies that the divine power within man is actually the duty to reform society—to assure equality, justice, human dignity, and political independence. This religious duty to social and political causes "es el único Dios digno del hombre." (p. 51) The new cult of *la razón* is the foundation for *la patria,* clearly a substitute for the outdated "culto irracional" of the Church. The substitution of the old religion with the new (reason, education, reform) is described through the use of simile in the following praise for the Colegio de Abogados:

> Deben tener los hombres conciencia plena de sí mismos: como el dominio del monarca necesita el púlpito misterioso del Espíritu Santo—lo irracional buscando apoyo en lo maravilloso—, el pueblo de hombres libres ha menester que las cátedras se multipliquen y difundan, y sobre ellos tienda sus alas el Espíritu Santo del derecho, la paloma blanca de la libertad y la justicia. (p. 38)

Yet Martí does not idolize law as an end in itself. Man, he has told us, is God. Man is destined to progress, so that laws—"doctrina muerta"—must be changed by man. That is the essence of the following passage which is graced by both rhetorical devices (the repetition of *fijo*) and poetic resonances (*a, t,* and *r* in my italics):

> Y bien hace la doctrina muerta en temer a la patria viva; ésta se ve y quiere conocerse; aquella le arranca los ojos con que ha de mirarse y la conciencia con que a sí misma se conocería. Va todo andando y creciendo, de arroyo a río, de río a mar, de madre a hijo, de arbusto a árbol, de niño a hombre, de imperfección a perfección, y de ese error, por la constitución de la naturaleza humana engrandecido, *fijo* se alza en medio de los siglos que corrieron, *fijo* se alza en medio de esta era vigorosa, *fijo* se mantiene ante la marcha análoga de todo; y quiere—loco error—*atraer a* sus *altar*es, *arr*odillar an*t*e su cáli*z*, *atar* sobre su m*a*dero *a* esta m*ar*cha incesan*t*e y perpe*t*ua, *cr*eciente en fue*r*za como las m*ar*chas

progresivas, por su propia fuerza secreta arrastrada e impedida, que anda hacia los fines de la tierra sin volver los ojos atrás para mirar al leño atado (p. 54)

The vivifying metaphor, profuse alliteration, and flowing rhythm more than compensate for Martí's verbosity.

If law can be an obstacle to progress, Martí points to the specific plight of the Indian in Mexico as the victim of society and its laws: "Un hombre muere: la ley lo mata: quién mata a la ley?" (p. 115) This laconic sentence provides a sharp contrast to the writer's previously cited verbosity, demonstrating the wide range of styles at his command. One senses a spur to retribution for a crime committed in his appeal to reform unjust laws. The stark syntax suits the trenchant purpose.

Let us now briefly list some social issues in Mexico which won Martí's attention in 1875–1876. If many of his comments could seem curiously contemporary one hundred years later, they tend to reflect a reformist zeal typical of romantic liberalism in nineteenth-century Spanish America.

THE INDIAN. Martí's image of the Mexican Indians is one of bestial slavery. They constitute "una raza olvidada" (p. 114) whose redemption will come through obligatory education. (pp. 114, 190, 217) In this respect Martí is closer to José Vasconcelos's educational evangelism than to Manuel González Prada's revolutionary *indigenismo,* since González Prada argued that "La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social."[8] The visiting Cuban journalist would have been hard put to preach revolution in Mexico while at the same time applauding the government of President Lerdo de Tejada.

IMMIGRATION. "(No fuera urgente buscar un medio de aprovecharse de la inmigración de brazos, sin haber de temer la inmigración de costumbres de una raza extraña, y de las inteligencias desesperadas y perturbadoras que forman en todos los países la masa de inmigrantes?" (p. 29) Martí was not referring to Mexican immigration to the United States, which was slight in 1875. Instead, he was supporting a bill being debated in the Mexican Congress which would encourage European immigration and colonization in Mexico. Justo Sierra, yet to become famous as educator and writer, also wholeheartedly supported the measure as one possible solution to the economic problems facing his country.[9] European immigration as panacea was also a popular idea among Argentine romantic liberals like Esteban Echeverría and Sarmiento.

WOMEN. Young women students should be less oppressed by dormitory regulations, Martí insists. Otherwise, they may instill oppressive, fearful obedience in their children, which can only nurture hypocrites and despots. (p 29) The future apostle of Cuban independence proves to be liberal not only in politics, but also in mores.

AGRICULTURE VS. INDUSTRY. In the long debate between liberals and conservatives in nineteenth-century Mexico, the conservative nationalist Lucas Alamán favored government intervention in stimulating native industry, while the liberal leader José María Luis Mora believed that the Mexican economy had to rely on agriculture and mining principally, not industry.[10] José Martí

changed his opinion on the question during his stay in Mexico. At first he argued for some protection of incipient national industry and for less dependence on mining exports. Three months later, he concluded that Mexico's future was rooted in its potential agricultural wealth, not in industry. (pp. 117-118, pp. 166-167, pp. 212-213) As on other issues, he shifted into the liberal camp, on the side of Mora and Thomas Jefferson, rather than Alamán and Alexander Hamilton.

WORKERS AND CAPITALISM. With great sympathy Martí publicized the goals of Mexican workers, their union meetings and strikes. But he did not call for class warfare: "El derecho del obrero no puede ser nunca el odio al capital: es la armonía, la conciliación, el acercamiento común de uno y de otro." (p. 125)

EMERGENCY RELIEF. During a famine caused by nature in certain parts of Mexico, Martí proposed emergency relief for the hungry by temporarily lifting the duties on imported wheat and other goods in the stricken regions. He appealed to the public: "El hogar está sin granos; ábranse al pueblo los graneros públicos." (p. 140) Nevertheless, he fell short of proposing a socialist government during 1875-1876.

THE ENVIRONMENT. Martí the muckraker blamed the municipal government of Mexico City for neglecting to clean up the water, the atmosphere, and the streets. He described with vivid horror how *los barrios pobres* suffered the polluted environment the most. (p. 184) Here he is reminiscent of Manuel González Prada.

AMERICANISMO. It was on his first visit to Mexico that José Martí published his first sentiments of *americanismo*—an enthusiasm for that which is autochthonous and authentic to Latin America rather than that which is imitative of foreign ways. He believed the character of the New World to be essentially passionate and excitable, too young to be very corrupted, (pp. 87, 82) and he captured this youthful vitality by contrasting two verbs: "la vida americana no se desarrolla, brota." (p. 27) "Brotar" is one of Martí's favorite verbs in *La clara voz de México;* everything seems to be *brotando* with youthful vitality. (Remember Martí's age: twenty-two.) Furthermore, such use of antithesis and pairing of verbs is a constant of his style through much of his life.[11]

Americanismo is translated into nationalism by the Cuban journalist in Mexico. The peculiar situation of Mexico has special needs, Martí announces, —in the economy as well as in literature. In the theater, truly Mexican themes are needed, not new forms of writing. Plays cannot be authentic on stage if Mexican society itself is imitative, given that theater holds the mirror to its epoch. (pp. 27, 168, 341-342)

Martí as a literary critic has a penchant for contrastive dichotomies. He divides theater into two categories—*comedia* and *drama.*

> La comedia es la obra de accidente y de enseñanza humana, como el drama es la obra esencial que revela y prepara lo divino; aquella es de una época, y el drama es de todas. El drama es lo bello constante, y la comedia es lo verdadero accidental. (p. 325)

This smacks of beauty vs. truth, spirit vs. history, immortality vs. a finite period in time. In any case, many of his reviews of plays in Mexico City stress the lack of verisimilitude, (pp. 321, 326, 351, 364, 369, 373) as if all the plays should be judged as historically rooted *comedias* rather than divinely inspired *dramas.* The fact that one play is written in verse form, he argues, taxes the credibility of everyday scenes on the stage. (p. 326) (And what of Lope de Vega?) He implies a tension between the ineffable in poetry and the verisimil in theater: beauty versus truth: spirit versus reason.

So much for theory; let us now turn to practice. A play written by José Martí, *Amor con amor se paga,* was staged with great success in Mexico City in December 1875. It proved to be the prelude to the most important year for stage production in nineteenth-century Mexico: 1876.[12] Martí was a witness and a critic of the many plays performed in that memorable year. He praised *La hija del rey,* a sensational success written by José Peón Contreras, the most famous Mexican playwright of that epoch,[13] now all but forgotten. On the other hand, Martí failed to even mention in his many theater reviews another sensation on stage—*Martirios del pueblo* by Alberto G. Bianchi, who wanted to expose the exploitation of the working class by the government.[14] The playwright was imprisoned.[15] Martí's conspicuous silence on the controversial event suggests the degree to which he wished to shield the liberal government of President Lerdo de Tejada from criticism. So much for practice; let us return to theory.

Martí's predilection for contrastive dichotomy is evident in his theory which posits two types of poets. There are the tormented rebels, those who will not resign to the limitations of life in flesh and blood; and there are the "simpáticos espíritus" who sing of pure and delicate sentiments and acquiesce to life. In a word, *fierezas* vs. *lágrimas.* Among the rebels he names Shakespeare and Leopardi; among the "simpáticos espíritus", a minor Cuban poet named Antenor Lescano. (p. 179) A more contemporary antithesis with the same gist might be Miguel de Unamuno versus Juan Ramón Jiménez.

Martí's critique of two Cuban poetesses fits quite well into his general dichotomy of the rebels and the *espíritus simpáticos.* "[Gertrudis Gómez de] Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y más potente que él: su pesar era una roca: el de Luisa Pérez, una flor. Violeta casta, nelumbio quejumbroso, pasionaria triste." (p. 174) He adds that Luisa Pérez felt *lágrimas,* while Avellaneda felt *fierezas,* thus unmistakably linking these concrete portraits to his theoretical dichotomy. Martí brings out the contrast in two poetesses by attributing a masculine quality to the poetry of Avellaneda and a feminine touch to that of Luisa Pérez: "Lo plácido y lo altivo: alma de hombre y alma de mujer: rosa erguida y nelumbio quejumbroso: delicadísimo nelumbio!" (p. 174) Without the aid of a single verb, statically like painting, the metaphors turn women into flowers—man into nature.

José Martí turns nature into man and woman in one poignant letter, indulging his love of contrasts:

> Gocé así la alborada, y después vino el sol a quitar casi todos sus encantos al paisaje, beso ardiente de hombre que interrumpe un despertar voluptuoso de

mujer. El ópalo es más bello que el brillante. Manuel debía copiar estos paisajes; él que siente el contraste con vigor de sol y capricho femenil, y que sabe el color del alma y del cuerpo, escribiría bien la Naturaleza en su paleta;—como escribiéndolo a V., haría yo a mi vez libro ejemplar.[16]

Masculine and feminine, light and twilight, diamond and opal, soul and body: the dichotomies are fused into one magnificent metaphor with a wealth of interplay on four levels. The chromatic symbolism and the transposition of painting into literature are reminiscent of the French Parnassian school of poetic sensibility.[17] In fact, Enrique Anderson Imbert considers Martí's literary use of paintings, sculptures, precious stones, and *objets d'art* to be pioneering in the *modernista* literature of the Spanish language.[18]

Martí conceived the metaphoric description of dawn on the road through Orizaba, Mexico, while he fled from Mexico City en route to Havana. Porfirio Díaz had replaced Lerdo de Tejada as President after a *golpe militar,* so the Cuban genius went into political exile from his adopted country, back to his native isle.

A few conclusions can be reached about Martí's essay from Mexico. Concerning politics, his ideas paralleled to a large degree those of the liberals then in power. His friendship with the Mexican politician, Manuel Mercado, undoubtedly influenced him in this regard. Concerning literary structure and literary criticism, the Cuban Orestes displayed a marked preference for sharp contrasts and dichotomies, which suited his dramatic, romantic temperament. Indeed, the young Martí in Mexico fits very well the nineteenth-century idea of Victor Hugo and Esteban Echeverría that romanticism and liberalism are complementary aspects of the same intellectual attitude, yet it would be excessive to apply this definition to all Spanish American romantics and liberals.

Martí's romantic strain does not disappear in his later, mature writings. In the famous essay of 1891, "Nuestra América", he invokes "las naciones románticas del continente"[19] in a spiritual rapture of *americanismo,* totally opposed to Sarmiento's desire to imitate Europe and the United States. Many elements of his mature style (including syntax and punctuation) can already be detected at the ages of twenty-two and twenty-three, although Manuel Pedro González points out that José Martí enters into his most original, his *modernista* stage the following year, in 1877.[20] A blossoming *modernismo* embellishes—it does not supplant—his deep-rooted romanticism. One sometimes forgets the deep roots of a tree flowering in springtime, captivated by the beauty of its crowning glory.

John A. Skirius
University of California, Los Angeles

NOTES

1. Esteban Echeverría, "Clasicismo y romanticismo," *Obras completas,* (Buenos Aires: Carlos Casavalle, Editor), 1874, Vol. 5, p. 100.

2. Howard Mumford Jones, *Revolution and Romanticism,* (Cambridge: Harvard University Press), 1974, p. 367.

3. *Ibid.*, pp. 366-367, pp. 446-448, p. 351.

4. Jorge Mañach, *Martí, el apóstol,* (Madrid, Barcelona: Espasa-Calpe), 1937, pp. 91-92; José de J. Nuñez y Domínguez, *Martí en México,* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores), 1939, p. 164.

5. Cited in Nuñez y Domínguez, p. 166.

6. José Martí, *La clara voz de México,* prólogo de Raúl Carrancá y Trujillo, compilación y notas de Camilo Carrancá y Trujillo, (México: Imprenta Universitaria), 1953, p. 196. All references to this text will refer to this edition and will be noted with the page number.

7. José Martí, *Obras completas,* (La Habana: Editorial Trópico), 1946, Vol. 65, p. 26.

8. *Horas de lucha,* (Lima: Ediciones Pesa), 1969, p. 234.

9. Justo Sierra, *Obras completas,* edición de Edmundo O'Gorman, (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México), 1948, Vol. 12, p. 375, p. 398; Daniel Cosío Villegas, "Vigil, Sierra, y Martí," *Historia moderna de México,* (México, Buenos Aires: Editorial Hermes), 1955, Vol. 1, p. 385.

10. Charles A. Hale, *Mexican Liberalism in the Age of Mora, 1821-1853,* (New Haven and London: Yale University Press), 1968, p. 260, pp. 268-269.

11. Manuel Pedro González, "Conciencia y voluntad de estilo en Martí," *Martí, Darío, y el modernismo,* (Madrid: Editorial Gredos), 1974, p. 152.

12. Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México, 1810-1910,* (México: SEP/SETENTAS), 1972, pp. 87-88, pp. 96-97.

13. *La clara voz de México,* p. 317, p. 322; Reyes de la Maza, p. 89.

14. Reyes de la Maza, pp. 92-93.

15. Cosío Villegas, p. 419.

16. José Martí, *Obras completas,* Vol. 68, p. 13.

17. Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí,* (Madrid: Editorial Gredos), 1960, p. 444; Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana,* (México: Fondo de Cultura Económica), 1962, Vol. 1, p. 333, p. 363.

18. Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de José Martí; A propósito de *Amistad funesta,*" *Memorias del Congreso de Escritores Martianos,* La Habana, 1953, p. 596.

19. José Martí, *Antología crítica,* selección, estudios y notas de Susana Redondo de Feldman y Anthony Tudisco, (New York: Las Américas Publishing Company), 1968, p. 252.

20. *Martí, Darío, y el modernismo,* pp. 162-163, p. 116.

A materialização do amor

por Miguel Barbosa

[*NOTA DO AUTOR:* A Quarta Dimensão como materialização de uma ideia, do Amor, é a sua generalização subjectiva numa lei universal. O universo, deste modo, é uma sucessão de pensamentos e de ideias materializadas e materializáveis que de puramente subjectivas se objectivam e que existe por si próprio fora da mente que o criou e materializou. Uma ideia nasce, cresce, cria forma, corpo, matéria, vive e haverá tantos universos e mundos como ideias ou pensamentos pelo que uma mente pode objectivar o seu mundo ou materializar-se nele como que imprimindo a sua marca no universo que a rodeia. Qualquer universo será tanto mais ou menos materializável quanto se aproxima do seu ponto de simplificação, centro de qualquer generalização em espécie ou em número ou em genes. Destruir uma mente é destruir um sem fim de universos, destruir um pedaço da Natureza que é o fruto de uma ideia universalizada na sua materialização.]

Os cenários são o próprio teatro, em todo o seu conjunto e espaço funcional, aberto ao mais diversificado público sem qualquer discriminação de lugares. Para que, no entanto, isso não dê azo à impressão ingénua ou capciosa de inferir que ali as diferenças sociais acabaram, chama-se a atenção para a realidade que, apesar de escamoteada, até exteriormente continua a dar nas vistas. Que mais não fosse, bastaria observar à nossa volta as tão diversas e significativas maneiras de vestir, o que neste espectáculo será caricaturalmente frisado por figurantes em "travesti", espalhados por entre os espectadores, e os quais tanto envergam os últimos gritos da moda como avoengos modelos. Becas, togas e fraques, cocos, cartolas, "smokings" e vestidos de rabão empertigam-se frente às mais humildes fatiotas. Os pechisbeques em farpelas domingueiras irritam as peles e as jóias milionárias. "Unissexos" de passeio e "maxis" e "minis" de salão escarnecem caquis andarilhos e bombazinas coça-cadeiras. "Encadernações" catitas, "cenários" espampanantes, "tapa-misérias" de ver a Deus e a cheirar a naftalina marginalizam gangas rufias, desbotadas à força de lixívia, remendadas, ou pseudo-remendadas, com flores, bonecos e emblemas, nos seios, nádegas e sexos. O exotismo revisteiro de alguns negros moinantes desafia a mais jovial garridice das ciganas. Bailarinos, vestindo fardas estilizadas de militares, padres e polícias, desfilam pelas coxias e fazem "strip-tease". Um adão e uma eva acrobatas e malabaristas, enroscados numa serpente-trapézio e equilibrando uma maçã faiscante, mimam a cena bíblica em que o Homem pela primeira vez corou de pudor. Três trogloditas disputam em encarniçada luta a pele com que um deles se agasalha. Surge um quarto troglodita, armado de cacete, o qual, dominando os outros, se apropria da pele, vitorioso. Em contraste com todo este carnavalesco guarda-roupa da cena quotidiana, não faltam pessoas trajando com sentido prático e natural bom-gosto—qualidades que, todavia, pouco ou nada adiantam àqueles que, para tapar-se do frio e da vergonha, só têm míseros

trapos, caso de alguns estropiados farrapilhas a quem foi permitido entrar para pedirem esmola. Em contrapartida, assinala-se a revigorante presença de homens e mulheres vestindo os fatos do trabalho que assegura a subsistência e o progresso da luta contra a exploração. Os actores ocupam também indistintamente quaisquer lugares do palco e da assistência, isto com o único intuito de que o espectáculo, o menos formalizado possível, seja por todos vivido com as maiores possibilidades de participação. Mas o engano alienatório a que este e outros alardes de homogeneidade fictícia poderiam induzir o espectador incauto, ou mais propenso à ilusória distração, será afastado através de "posters", projeções e gravações vincando antagonismo da vida real entre exploradores, nababos cruéis, e as suas vítimas, ganhões oprimidos, revoltados, por vezes doentes, inválidos ou contagiados pela miséria dos vícios da burguesia corrupta. A peça, tendo pois começado com o espectáculo da realidade que é a própria assistência ali caracteristicamente marcada nas suas contradições sociais, ir-se-á nesta base ambientando para a implantação do tema e o desenrolar do enredo dramático. Cada espectador, que directa ou indirectamente é ao mesmo tempo actor mantendo a lúcida consciência da sua situação na vida real poderá ajudar a realizar o espectáculo, em que um dos presentes se destaca, em cada sessão, para assumir o papel do novo Narrador da história central do drama, revivida, ou então inventada (como se ali se materializasse a aspiração de a viver) com o testemunho e a participação de todos. Assim, esta história inicial, aqui escrita para a primeira representação em público, não passará de um simples exemplo, propositadamente escabroso, maneira de pôr à vontade o espectador a fim de que ele também conte a sua história, já vivida ou a que desejaria viver, quem sabe se no ódio recalcado ou ansiosamente pretendida e ambicionada, a atormentar-lhe a memória ou a acicatar-lhe a imaginação insofrida.

O objectivo é de que o espectador NARRADOR recriando ou inventando, reconstituindo ou desmontando, em público, o seu drama ou qualquer incidente dramático da sua vivência, ou imaginativa, procure libertar-se da corrosiva ressaca dessa experiência ao confessá-la a quantos possam beneficiar com a verdade dos factos e se disponham à entreajuda de um estimulante estudo, simultaneamente lúdico e cultural assente no solidário propósito de cada um contribuir para a transformação e dignificação pessoal e da sociedade, melhorando-a. Por outro lado, procura-se através de uma prática de teatro a todos acessível, contribuir para o conhecimento da realidade e estimular a crítica social. A essa luz as concepções e o comportamento do NARRADOR devem ser ampla e desassombradamente debatidas e analizadas, a exemplo de todo o homem que carece de ganhar consciência do seu poder, direitos e obrigações para com os outros e com a Natureza, a fim de conquistar o domínio da vontade e desenvolver as suas capacidades, com vista a realizar-se digna e feliz, no derrube dos maquinismos da sociedade que conduzem ao individualismo, ao ocultismo, à mentira, à ganância e às aberrações tecnológicas e que impunemente fomentados, arrastariam os maiores males, degradações do próprio homem e do seu ambiente e toda a espécie de misérias. A fim de se entender a razão dos teatrais conflitos expressos pelo Narrador e o seu Ego,

há que estudá-los não só psicologicamente mas nas suas profundas raízes sociais e universais, condição indispensável para se lhes procurar a mais correcta solução, num combate sistemático à mentira e num apelo constante à solidariedade e aos direitos da Natureza para a defesa dos justos interesses comuns. A luz, a cor, a música, terão vida própria em cada espectador, que os reflecte, emana e irradia através dum sistema de fios ligados ao cérebro permitindo-lhe ver as próprias emoções, com o seu cunho autónomo, projectadas num painel caleidoscópico-sinfónico a cobrir todo o tecto e a integrar-se esteticamente no decurso do espectáculo por meio de maquinismo electrónico adequado. O correcto funcionamento destas e outras possibilidades concedidas aos espectadores pressupõe uma natural autodisciplina com a ajuda dos exemplos e instrucões prestadas por figurantes, actores e outros elementos mais responsáveis pelo espectáculo, sempre atentos e deslocando-se pela sala consoante as necessidades.

Mercê dessa intercomunicação reflexa ninguém se individualizará no fruir das suas íntimas sensações, nem afundará em recônditos remorsos e angústias; bem pelo contrário, revivendo ou antevivendo, na presença de todos, um drama particular, o espectador desafiará preconceitos, inibições e fatalismo, e ganhará, no calor da solidariedade ali experimentada, a confiança em si e em todos aqueles que conjugam esforços para a materialização do Amor: o Bem da Humanidade em interpretação consciente com a Natureza e o Universo.

Se, como a Terra, o cérebro é formado por camadas estratificadas e por elas se pode calcular a dureza, intensidade, força, idade e as propriedades dos materiais que o compõem nas diferentes zonas, as nossas memórias são os fósseis que o povoam e do seu conhecimento poderemos traçar as cartas geológicas da evolução e tendências do Homem. Impressionando as suas diferentes camadas—as zonas sensíveis—encontraremos o fosso vulcânico da Terra ou atingiremos o seu apogeu e perigeu. Se num grão de pó de LSD se condensa todo o Céu e toda a Terra e na simples molécula de vida há um mundo tão grande como a Natureza que a construiu, no nosso cérebro há um sem-fim de galáxias. É preciso descobri-las em cada um de nós, porque isso nos leva ao mesmo infinito que o exterior que nos cerca. Pretende-se, portanto, que o espectador seja não só o assistente, mas uma espécie de prisma inteligente onde grave a luz das ideias, que por ele incidem e passam e se projectam no espaço, simplificadas pela razão subjectiva da sua visão receptora-emissora. Haverá, para isso, ajudas com ondas eléctricas e toda a sorte de estímulos e sugestões convenientes, que aqui ficam apenas esboçadas, já que a preparação e montagem do espectáculo deverão obedecer a um plano de trabalho colectivo que ligará ao encenador sociólogos, psicólogos, psiquiatras, filósofos, ecologistas, metodólogos, linguístas, escritores e artistas plásticos, futurologistas, incluindo técnicos de transmissão de pensamento, de levitação, etc., além dos próprios espectadores que queiram colaborar com as suas ideias, antes, durante ou depois do espectáculo.

Em todas as sessões do espectáculo (subordinadas sempre ao mesmo tema—A Materialização do Amor—), a cada uma das quais poderá corresponder uma peça diferente, haverá uma figura essencial, centralizadora da acção do

espectáculo e que é directamente representada quer por uma Voz de Ressonância Cósmica, quer pelo Narrador, desdobrado no seu Ego (projecção, sombra, fantasma, simples voz ou outro actor, complementar do Narrador e a ele geminado) ou contraposto por Alter.

O Narrador e o Ego poderão ser actores com prática e previamente ensaiados (sê-lo-ão necessariamente nesta peça preliminar que, destinando-se apenas ao primeiro espectáculo, será um exemplo do que se pretende nos que se lhe seguirem), caso os próprios espectadores, não querendo narrar a sua história, os tenham incumbido de eles a contarem. Se o Narrador é um espectador improvisado em actor, pode também ensaiar minimamente a sua representação teatral se der conhecimento prévio dessa intenção à equipa responsável pelo espectáculo.

Ainda no caso de o Narrador ser um espectador sem ensaio prévio, não seria praticável o seu desdobramento em Ego, que nesta circunstância será vantajosamente substituído por Alter—actor e intelectual experimentado que contracenará com o Espectador equilibrando a narração deste e aproveitando-a convenientemente com a técnica psicológica dum entrevistador-mediador que coloca questões e sugere hipóteses, enquanto se pronuncia acerca das ideias e comportamento-depoimento do interlocutor, à luz duma correcta crítica social, e tendo em vista os objectivos lúdicos, didácticos e culturais do espectáculo.

As outras figuras, eventuais protagonistas do enredo, serão apenas aludidas ou indirectamente assumidas pelo Narrador e o Ego (ou o Alter) sempre que o tema e entrecho do drama não tenham sido dados a conhecer a tempo de possibilitar que essas figuras sejam minimamente ensaiadas com o auxílio da equipa técnica e científica encarregada da preparação e montagem da peça. Nesta primeira representação, meramente paradigmática, as principais figuras (directamente personificadas, ou não, por actores), entre outras que devem ser propostas pelos superintendentes responsáveis, são além da totalidade dos Espectadores, do Narrador, do Ego e/ou do Alter, as seguintes: M., Mãe de M., Pai de M., Agente da Polícia Política, Amigo.

A peça, que não será dividida em "actos", também não será marcada por um "fim", deixando no espectador o anseio de continuar a acção de materializar o amor na rua, em casa e no seu local de trabalho. E o ambiente de loucura, desespero e alucinação, —em que o próprio mobiliário e adereços terão vida própria, desejos e sexos, movimentando-se, interpenetrando-se, confundindo-se e possuindo-se até, mas de acordo com as situações e orientações do Narrador como se fossem robots—caracteriza o homem achincalhado no seu orgulho individualista e decepcionado por uma vida de desvairo sexual. Produto decadente de sociedade corrompida na exploração do homem pelo homem, essa vítima debate-se, em delirante conflito, entre o autodestruir-se, rendida às mais abjectas paixões, e o libertar-se e reabilitar-se lutando pela transformação de si própria, da sociedade e do espaço através da materialização do Amor.

NARRADOR (ricaço quarentão, devastado por uma vida de excessos, agora repudiada, ora com lamúrias e fumos de remorsos e saudade ora com lampejos

de revolta): No aberto convívio para que nós todos aqui viémos, uns perante os outros e cada um frente a frente com o seu Ego . . . (passa a escutar-se o eco das palavras seguintes): a minha atormentada consciência, drogada por um destrutivo amor, vénus corroída no vandalismo do tempo e miséria moral, transborda . . . e escorre-me da boca na raivosa baba da descrença com que a oiço falar de mim nestas palavras.

EGO (ressonância longínqua): A tua consciência, afinal, sou eu: sou eu, o teu eco, o teu Ego, que anda perdido, a querer reencontrar-nos.

NARRADOR (estendendo os braços para Ego, que surge do escuro, da distância): É, como vêem, a história do meu próprio fantasma que eu venho aqui narrar. Não posso já guardá-la secreta nas fronteiras cheias de cotão da burocrática memória onde a arquivei, porque quanto mais tempo passa mais verdete ela cria no meu cérebro e veneno no meu sangue.

EGO (une-se ao Narrador, geminando-se-lhe, costas com costas): Pois eu não mais quero ser o metafísico fantasma . . . mas o teu Ego, lúcido, real. Repudio a confusão das tuas ideias, a poeira das tuas lembranças. E reivindico, a partir de agora e para sempre, a responsabilidade—não sei se a culpa—dos vícios em que tombaste e ainda chafurdas, (trocista) meu choramingão Narrador. Mas vou-te combater e desmascarar! Corajosamente o faço, sem pejo, porque estou apostado em não mais continuar a ser ao mesmo tempo a vítima e o vitimador e porque não consentirei que o gosto de nos vires falar dos teus narcisistas prazeres, com esse travo picante de revista mundana e saudade lambareira, seja apenas o sabor de um fruto amargo (rodopiando num gesto largo dirigido a todo o público) para saciar a vossa curiosidade e sede de diversão . . . É que vamos desnudar aqui a nossa vida e pôr a descoberto um tumor fétido e repugnante da verdade para, sem hesitações, o retalhar o bisturi da ciência.

NARRADOR (envergonhado e trémulo): Sim, um dia . . . um dia, lembraste? (Abana Ego) Lembraste?, bem mais perto e ao de cima no ficheiro da lembrança do que eu o desejara, até fui apedrejado pelas mulheres dos pescadores dessa praia de veraneio, esfomeada nove vezes no ano, aburguesada e sofisticada nos outros três meses, onde eu dava banho ao desfastio.

EGO: Necessário retempero para tão frenéticos prazeres!

NARRADOR: Não ligava ainda a fúria das mulheres do povo à rapariga que amava, nem via que ela fazia então de turista e se demorava a encher os olhos com o sexo dos pescadores. Mas, para não passar a pé pelo bairro deles e mais depressa e mais tempo a reter nos meus braços e na minha cama, eu ia buscá-la muitas vezes de carro, ainda que fosse só para andar uma centena de passos. Porém, enquanto a vestia, a despia e endeusava, ela ia-me cercando, enrodilhando entre a peçonha entorpecente da mãe e a chantagem pidesca do pai.

EGO (confirmando): Era a mim que, fruto seco mas apetecido, ela ia apertando noite a noite, dia a dia num gigantesco quebra-vontades, em que fiquei dilacerado e tolhido.

NARRADOR: E eu não o fui! Não foi a mim que um dia as mulheres dos pescadores, barrando as portas à minha passagem, cuspiram na cara a baba da sua raiva e aversão amassada como a bosta ressequida e salitrosa das soleiras onde, ensanguentadas, estripavam o peixe com o rancor acumulado pelos lobos do mar na sua rude faina de explorados? (Aterrorizado) E empunhando tesouras e facas e a atiçarem os cães, lançaram-se mais a filharada sobre mim, numa chuva de escamas, pedras e ameaças.

EGO (reflectindo): Porém, muito pior do que ter sido alvo de todo esse temporal que inexplicavelmente desabava sobre nós e crescia a levantar-se-nos debaixo dos pés em ondas de raiva, mais doloroso ainda, era eu não encontrar uma explicação para tal ódio. Interrogava-me angustiadamente: Por que motivo a minha presença enfurecia com tal asco e repulsa aquela gente pacata? Seria a minha rotundidade de vela enfunada que o vento quebra de raiva assassina, presságio de supersticioso desastre, ou porque me viam como gorda ironia na miséria magra dos dias sem peixe? E por que não o súbito exarcebar de um ódio de explorados que se abatia sobre um inofensivo burguês, a embolia que entrava no coração e no sangue daquele bairro dos pobres trabalhadores do mar? Confundiam-me talvez com algum bufo sósia, explorador mercenário da desgraça? E se me tomavam por um gigantesco polvo de nove sexos violador de crianças? Que maldade, que ignorância ou feroz estupidez me perseguia?

NARRADOR: É verdade, sofri muito. Fui eu a quem feriram mais. Como até então nunca pensara ser a "mouche" viva para um arpão de baleote! . . . Sofri o rasgão do enferrujado ódio mas muito mais pensei que faria sofrer. O medo que me fez fugir desejaria torná-lo em orgulhosa cólera que exigisse a reparação sangrenta, o feroz extermínio. Confesso que me chegou a passar pela cabeça envenenar com um infalível remédio mesmo da mais modesta tecnologia química todos os cães do bairro dos pescadores, mas receei que morressem todos os donos e não apenas os que me atiçaram as feras.

EGO: Retalharam-me muito, muito, é verdade! Mas não senti coragem para libertar a minha enjaulada raiva assassina e massacrar ainda mais do que eu os meus algozes.

NARRADOR: Só mais tarde, quando já conhecia toda a verdade das noites de pesca adulterina e me atrevi a passar o secreto filme das recordações, escondido nos escaninhos da memória, só mais tarde, apodrecida a alma que como um fruto jazia inteira e fechada numa garrafa de aguardente, reconheci que, afinal, tinha até suportado com razoável estoicismo aquela fúria que nada valia comparada com o exaustinado exaspero de não poder fumar a realidade, de não poder envenenar, como aos cães, a verdade crua e nua.

EGO (justificando): A mais que cega vaidade não permitia ver-me como vítima de tão inconcebível traição, e só quando já era de todo impossível ignorar a verdade, fingir no sonho desconhecê-la ou recusar com desdém aceitá-la, só então é que, caído totalmente no vácuo, senti o contágio do maior cancro do mundo: a mesma abortada raiva com que aquela danada mulher-cadela tanto

e tanto mordera a minha vida . . . (caindo em soluços), e me trazia preso no tempo e nos dentes de uma roldana de relógio onde o meu amor se esfarrapava em tique-taques de angústia cronometrada . . .

NARRADOR (no pieguice de um saudoso pranto): Amei-a tanto, tanto e tão cegamente, que quanto mais a olhava, embalado no bordulhar do meu sangue, tanto mais me encandeava no pirilampejar do seu encanto, a menos deste modo a conhecia!

EGO (recompondo-se; com dignidade e ironia): O amor carnal é isso meu filho: um mergulho de barriga à superfície. Só o sentimos, como sarna ou brotoeja e pouco mais fica do que a comichão que nos faz coçar . . . fricionar a pele . . . (Projecção faiscante de um risco móvel a alastrar e apagando-se gradualmente num crepúsculo sangrento) Vejam o que apenas me resta dessa mulher, do seu amor . . . (aponta o risco).

NARRADOR (chamando para si as atenções): Não do meu . . . do meu amor! . . . Do meu malogrado amor!

EGO (encolhendo os ombros): Tanto a desejo quanto me esforço por apagar a sua pessoa e a sua imagem neste papel que vivo e represento. De tudo só me ficou esta sensação . . . ainda hoje, mesmo assim, dolorosa, confesso . . . mas em que Ela, a acção e o drama se misturam, diluem e reduzem, numa simplificação de tal modo candente e linear, que já não sei destrinçá-los. Apontando o risco, que ressurge, cresce e se move luminoso) Ela é como esse traço que sangra, rasto de dor fumegante na minha existência e, no meu cérebro, marca fóssil radioactiva, a sintetizar um ser na sua universalidade dimensional . . . e, condensando neste momento, de simplificação, tudo o que a passagem dela pela minha pessoa deixou de espacial no meu subconsciente. Hoje para mim, Ela—que já ofuscou, resumiu, todos os rostos das giocondas deste mundo—não é mais um ser igual a nós, mas o limite para que tende o meu ódio e a minha dor. Embora deixasse de constituir um mítico objecto do meu culto, ela subsiste ainda como símbolo do que é negativo.

NARRADOR: E dos motivos que, como lepra, fazem de certas vítimas os fautores de novas vítimas, numa progressão terrivelmente devastadora.

EGO: Dela, pois, que viveu e, por contágio e feitiço ainda continua em mim, generalizo este símbolo daquilo que não era realmente o amor, experiência de quando eu o procurava, sem o materializar, arrastado, à rédea solta, pelo sexo e pelo instinto e chicoteado pela tirania do vício . . .

NARRADOR (interrompendo): Sob a tirania do vício mas sobretudo, (com ênfase) sob o vício da tirania! Por que não o dizer? Sabes bem, meu Ego, que o vício da tirania é o primeiro e o principal responsável por toda e qualquer outra tirania dos vícios. E tu . . . tu tens culpas abertas e reconhecidas no cartório.

EGO: E tu queres é desculpar-te. Mas deixa lá, dou-te razão: essa mulher foi, primeiro do que eu, vítima, sim, da minha cerebralizada, tirania . . . (Levantando a voz) só porque eu não a conquistei senão com o fascínio do teu poder,

senão com o suborno do teu dinheiro; sim, dizes bem, ela foi por ti tiranizada, mas apenas porque eu a não soube libertar do monstruoso falo que és e te subjuga machistamente!

NARRADOR (encolerizando-se): E foi assim que eu acabei por ser a vítima, não apenas dela, a quem tanto amava, mas primeiro e sobretudo a vítima, a primeira vítima, de ti, carrasco, que toda a vida me tens atormentado, me criticas e dizendo querer salvar me destróis, te enojas de mim e nunca me ajudaste a recupería-la—se houve algum momento em que ela era ainda recuperável! (Procura Ego, que, colado ao Narrador, costas com costas, lhe agarra os braços. Narrador, em rodopio com Ego, consegue desprender um braço, mas não podendo atingir Ego, dá uma bofetada em si próprio. Estacado, acusa, solene) Sempre vítima de ti, Ego . . . egoísta! Tirano censor dos meus actos, crápula fumador dos meus gestos, és afinal o mais lacaio dos tiranos que tenham mais dinheiro que tu. Sim, porque eu sempre que comprava (ou também, me vendia), era pelo lucro puro do prazer carnal . . . mas já tu, antes me tinhas hipotecado o juízo e a consciência. Sim, ñao disfarces! Ñao cores! Um dia até me quiseste tranquilizar com um negócio, rezado e assinado sobre a Bíblia Sagrada, e que consistia em eu vir a ganhar, como sempre só depois de morto, o céu com todos os milhões de estrelas de ouro, na venda fantástica e a retallho dos mais puros carates da minha alma.

EGO (já com serena dignidade): Do choro e da ira passaste agora ao sarcasmo bonacheirão! Tudo isso, afinal para tentares fugir ao dever que assumiste perante toda esta gente que deu, generosa, um pedaço de tempo da sua vida vindo aqui hoje ao teatro. Mas eu te obrigarei a continuares comigo a narração do que foi para ti essa mulher, um fóssil coprólito para sempre incrustado no centro vital do meu cérebro. Cruciante símbolo de tantas outras mulheres, como essa desgraçada, apodrecido produto desta sociedade corrupta e de consumo em que vivemos, da qual eu sou também vítima, mas vítima consciente de ter sido, antes e depois, um criminoso responsável. (Repete, silabando) Res-pon-sá-vel! Enquanto tu meu outro eu contraditório, atraiçoando na prática a natureza e a consciência da nossa unidade, queres passar agora por uma ingénua vítima sem culpas . . . e atreves-te a vir aqui mendigar só compaixão, nessa choradeira da tua i-rres-pon-sa-bi-li-da-de! (Rodopiando com Narrador colada à suas costas, Ego, desembaraça-se dos braços do outro e consegue por fim enfrentá-lo, dominando-o fixamente nos olhos) Miserável falsário do meu pensamento e violador dos meus ideais! Ladrão e vendilhão da energia do meu espírito! E cobarde explorador das minhas e alheias fraquezas! Traidor que já me envenenaste o sangue e queres continuar a endoidar-me o juízo! (Ego tem vindo a agarrar Narrador pelos pulsos, que lhe oferecem resistência, mas consegue torcer-lhe os braços. Dominado a custo, Narrador verga primeiro o pescoço, depois o tronco, por fim, as pernas e, de joelhos, cai a soluçar. Ego cospe-lhe o rosto.) Vergonha da minha cara! (Depois de alguns momentos de parado silêncio, para Espectadores) Desculpem! Anda, conta-nos a intoxicada história desse estupefaciente a quem chamas mulher . . . sem lembrar, no entanto o seu nome, que este lábios nos mais

ardentes beijos e rezas tantas e tão avaramente sorveram. Mas agora não há sequer que atribuir-lhe o nome, o rótulo, ou a marca de qualquer produto ou de uma outra mulher. Já não é a vantagem de a esconder do mercado nem o medo de a revelar aos concorrentes. Apenas ela, hoje, para mim, deixou de ter cara . . . é o rasto de uma estrela cadente, fumo de feitiço de bruxa. E não tem nome . . . é o silêncio, pesado no eco e na balança do tempo. Chamemos-lhe apenas M., peço-lhes (Na silente escuridão absoluta incendeia-se, em trajectoria fluorescente, um imenso M. Momentos depois, reacendem-se pouco a pouco as luzes e Narrador, tombado, ergue-se da treva com a ajuda de Ego e ficam, na auréola de um sol intenso, presos em demorado abraço.)

NARRADOR (coloca-se humildemente atrás de Ego colando-se-lhe costas com costas e braços entrelaçados. Recomeça com timidez e relutância a narração, mas, a um gesto de Ego e cobrando o fôlego, acaba por despejar as palavras como quem vomita um insuportável e repugnante segredo): Certo dia um amigo, ou inimigo, —ou foste tu?—, sei lá, veio dizer-me que M. juntamente com a mãe, na praia onde veraneavam todas as futilidades e caprichos, se vendia, por alto preço e muito baixo vício, a quem pagasse em alquimias de ouro, ou pedras preciosas ou num simples passeio de traineira, a satisfação breve dos seus recalcados desejos . . .

(Projecção súbita de faísca silvando de uma boca humana. Cresce, multiplica-se, divide-se, salivando labaredas que dão a sensação infernal de invadirem todo o teatro, enquanto uma língua enorme babando sangue e uns dentes arreganhados em sorriso podre parecem lamber e ameaçam morder, numa orgia de sadismo e gula, cada um dos espectadores.)

BOCA HUMANA (passa do ronronar cioso às gargalhadas histéricas, da imprecação achincalhante ao choro convulsivo): Sou eu . . . a prostituta . . . encapuçada! . . . a prostituta que te lambe o sexo . . .

EGO: Mulher sem nome, mulher sem cara, M. passou a ser para mim mulher sem corpo, feiticeira sem sexo . . . e apenas a cloaca das minhas dejecções saudosistas!

NARRADOR (encolhendo os ombros, em natural aceitação): É uma prostituta! . . .

EGO (rouquejando asco): É uma prostituta, a disfarçada meretriz amadora, uma qualquer! Bruxa sem sexo, nem diploma . . . Corpo sobre corpo, feixe de ventres em que só o meu se afirmava na inteira função. Fundido nela, era afinal o meu corpo que se agarrava ao fumo da sua própria ilusão . . .

NARRADOR (explicando-se): Era já o meu corpo entrando noutro peçonhento corpo que se desdobrava multiplicado num espelho . . . sem cara, sem nome, só vagina . . .

EGO: Levanta a cabeça, Narrador, e olha bem para mim, a veres quem és tu! . . . Que existes. Para veres o que há em mim ainda válido em ti!

NARRADOR: Tu és como a prostituta . . . (alucinado). E é ela que está dentro de mim, não tu, tu és a puta vingativa, corrosiva que não mais me deixou!

(Surge um par de Bailarinos de sexos opostos que, mimando cenas de prostituição, fazem "strip-tease" e feitiçaria, acabando por revelar-se ambos do mesmo sexo. Continuam mimando gestos de amor em que o dramático e o irreal se sobrepõe ao grotesco da situação. Começam por se atrair e repelir até que ficam por momentos enlaçados, após o que um deles repudia o outro em exorcismos e o mesmo afã que o tinha atraído. Fica sozinho em cena. Veste-se de rameira, em saracoteios aberrantes.)

VOZES (risos, assobios, impropérios e chufas): É também uma prostituta: És mais uma prostituta! (Para espectadores) E entre vocês quantos não haverá aí também de prostitutas e prostitutas ...

(Entre a algazarra ouve-se o trinar de guitarras e um apelo insistente)

Silêncio: Silêncio, que se vai cantar o fado, o fado prostituído! (mais uma voz ataca) És uma rameira! A guitarra que passa de mão em mão. Silêncio! Silêncio, deixem cantar o sexo! ...

(Sobre fundo musical, de guitarras e violas, o bailarino-travesti declama ou canta, entre arrogante, sarcástico e dolorido):

Sim sou eu a prostituta
A do fruto poluído
Comprado por quem . . . disputa
quem lho vendeu já comido
Ventre muito apetecido
De que todos dizem mal
Depois de terem caído
No seu próprio chavascal
Sim sou eu a prostituta
Do malmequer desfolhado
Que vai reger a batuta
Do que não é mais contado

Sou a mulher necessária,
Para todo o comprador
Que me paga a ordinária
Moeda do seu amor.
Sou a noitada que engata
O encapuçado doutor
Que nunca tira a gravata
Para fazer o amor
Sou a pauta violentada

A quem chamam nota má
Por ser igual sendo vária
De quem solfeja o que dá
Sou o juro, necessário,
Do rentável capital:
Ganho à hora extraordinária
Pediculus do matagal.

(Projecção de uma mancha de sangue que se abre em vagina, alonga em falos e arredonda num imenso óvulo abortado entre o tinir duma chuva de moedas e o resfolgar de respirações opressas em actos de satisfação sexual.)

NARRADOR: Ñao podia, ñao queria acreditar, gritava para mim mesmo que ñao devia ser verdade. Arrostei corajosamente a dúvida, temendo cobardemente a verdade, enquanto sofria a impotência de dissipar a incerteza . . .

EGO: Até que aceitei e te impus o desafio.

NARRADOR: Bem sabes que andei de casa em casa, perdi-me de pessoa em pessoa, a tentar conhecer uma testemunha directa da certeza a que paradoxalmente fugia. De início ameacei, mas, humilhado, acabei por abrir-me, terra ressequida que se rasga em pranto, suplicando que me dissessem, por Deus e por tudo, ñao ser possível. E no momento em que a verdade ia jorrar, viva e fresca da fonte, depois de tão sequiosa e estoicamente a ter demandado, (soluçando) eis que desejei mil vezes que a mentira—tábua salvadora a que me agarrava, num mar de tenebrosa estupidez—me embalasse em falaciosa ingenuidade e hipócrita ignorância. A verdade, essa aparecia-me agora insuportável, seca e sinistra como um raio da morte.

EGO (sacudido): Mas na hipocrisia cobarde, ainda que consoladora, não encontrava o porto de salvação . . .

NARRADOR: Talvez, mas preferi a anestesia de auto-sugestionar-me. Admitia que M. se prostituísse com quem ela entendesse e melhor conviesse à sua insaciável glande, mesmo que fizesse afocinhar na lama, desde que me reservasse um lugar de privilégio, de puro e desinteressado amor, bem dentro do seu coração. Desde que me entregasse, sempre que eu quisesse, o seu corpo felino, num impulso de sádico e espontâneo prazer.

EGO (revoltado): Como me enganavas, Ilusão, mais traidora ainda do que essa maldita mulher! Pior do que ela, só tu, hipócrita Ilusão esvaída em fumo de marijuana, poderias continuar a mentir-me, arrastando-me no curral do vício. Ela e a mãe e, mais tarde também o pai, que surgiu como a omnipotência do mal no momento cruciante, sugaram-me o corpo e a alma, o sangue, e fumaram-me a razão . . . lembraste, maldito?

NARRADOR: Porque me atacas quando, crucificado nessa infernal paixão, acabei flagelando-me no ódio de todo o mundo, pior do que o das mulheres dos pescadores a cuspirem-me na cara a minha peçonha, apedrejando-me e atiçando-me os cães? Então eu lograra fugir ainda que acoçado. Mas agora

tropeçava nas próprias passadas, como se atrás de mim, a pregar-me rasteiras, me perseguisse um fantasma . . .

EGO: No momento não entendi a raiva dessas pobres mulheres do povo e só muito tarde compreendi que elas tinham uma razão para me correrem à pedrada. Para aquela gente simples e honesta, eu não passava de um animal tinhoso que lhes queria contagiar os maridos, as filhas e os filhos. Sendo já apontado como feiticeiro amante ou noivo enfeitiçado de M.—o que, aliás, a mãe fazia gala em apregoar para de certo modo legalizar e oficializar burocraticamente o mercado—, eu participaria numa bacanal em grupo de marabuntas a que elas tinham a honra e o proveito de pertencer; eu passava por ser, nada mais nada menos, que o teórico programador desse visionário grupo, rico e drogado empresário da miséria, e talvez de uma nova religião, acumulando, ainda, as profissões de proxeneta e messias.

NARRADOR: Não foi nada que eu não fizesse mais tarde . . . drogado de miséria de desgraça, de faitiços e de ódio. Eu penso que me tornei assim como que . . . um hipnótico mas hipnotizado aracnídeo babando a teia dourada das sensações . . .

EGO (sacudindo-o): Um lorpa, o primeiro a ficar preso na própria teia! Mas que poderias esperar de humano comportamento desses monstros, se já, um dia, ambas se me tinham oferecido, abraçando-se e leiloando-se nuas?

NARRADOR: Não me fales nisso, por amor de Deus. Sabes bem que mesmo antes da oferta, do leilão ou dos saldos—que sei eu?—, já a mãe apareceu quando amávamos. Titubeou "Desculpem se incomodo, meus queridos", fingindo-se enleada entre o embaraço e o espanto. Mas, num repente de trapezista lançada no espaço e despindo o garibáldi vermelho como se já não adiantando em retirar-se, quisesse superar a atrapalhação, começou não de todo desajeitadamente a dançar o cancã. Levantando as saias parecia esticar e encolher o umbigo e fazia momices, arabescos e palavras de passe com o rechonchudo traseiro, enquanto garganteava "Oh mes amours, mes beaux enfants! Entre vous deux mon coeur balance . . ."

EGO: M., torcendo o meu sexo como roupa molhada, estorcia-me em casquinadas de coceguenta posse parecendo ter descoberto um novo prazer, enquanto eu, irritado e contraído, queria parar . . . parar . . .

NARRADOR: Mas preso na mola dos seus mais íntimos músculos a filha é que não me largava! Consumado o paroxismo da minha alma corrimentada, doutrinou-me com os principios da sua prostituída moral:—Não tinha de se envergonhar da sua própria mãe, pois que a vira nascer, a dejectara no sifão do mundo e, de futuro, não havia já nada a esconder-lhe, o que simplificava as coisas. Até porque . . . acabava de ver tudo, ou quase. E a mamã até fora muito compreensiva em pôr-nos completamente à vontade, chegando à gentileza gratuita de nos mostrar, em troca, também "alguma coisa" de ainda muito valor e bom preço. Afinal, que exagerada e prurida importância eu teimava dar ao caso, se a mãe, coitada, longe do marido, sempre se comportara tão discretamente que a mão lhe desaparecia debaixo da saia, a escon-

der a excitação e o colorido do prazer . . . Bastava-lhe, pobrezita, olhar disfarçadamente para nós!

EGO (impaciente, enervado): Acaba, Narrador, com essa tossicada história imunda em que ainda se demora e compraz a tua viperina rememoração. Que queres afinal? Endoidar-me o cérebro com torvos saudosismos de garoteiro? Incendiar-me o sangue decifrando os hieróglifos das nossas próprias cinzas? Se é isso que pretendes, não contes mais comigo.

NARRADOR: Ajuda-me tu então a arrancar de uma vez por todas a nossa velha e tão louvaminhada máscara. Encara-me, em ti próprio, e mostra-me a toda a gente no que sonhas, no que queres, tal qual és, por dentro e por fora, tal qual sou . . . (Agarra Ego pelo pescoço e fita-lhe os olhos) tal qual me quero ver, o espeleólogo que desce ao fundo da alma e se vê reflectido no lago da gruta do seu conhecimento!

EGO: Tu és a minha primeira verdade e o novo ponto de partida para reencontrar o Amor que erradamente demandámos num labirinto de ilusões e que perdemos nas encruzilhadas dos vícios e dos medos.

NARRADOR (pegando a mão que Ego lhe estende): E tu serás o meu primeiro e seguro guia.

EGO (com uma das mãos dada à do Narrador, que o segue, e estendendo a outra em direcção a uma estrela que irrompe entre os espectadores e rasga nas trevas um luminoso caminho): A realidade simplificada nos seus conceitos e erros é a única via por onde procurar a única luz, que é o Amor. A metafísica pela metafísica é ilusão, especulação, hipocrisia e mito a transviar-nos dele. Mas nas trevas dessa transvio o amor aparece mais luminoso ainda, como um anseio, uma necessidade, a dimensão da inabalável certeza. Somente na pureza do real simplificado das suas distorções reside e podemos encontrar o verdadeiro amor. Tal como só através do que é real e verdadeiro dentro e fora de nós conseguiremos conhecer e estudar a nossa natureza, regida por leis científicas, psíquicas, sociais, e universais que nos permitem determinar por que razão necessitamos de amar—dar e receber, completar-nos, prolongar-nos eternizando-nos nos outros.

Conhecer a realidade e diligenciar por estudá-la no respeito e defesa de tudo o que é justo é já, pois essencial ponto de partida para amar o Amor e o primeiro passo para o materializar.

NARRADOR: Mas jamais eu deixei de amar o Amor. Mesmo mentindo-lhe e mentindo-me, atraiçoando-o e desfigurando-me, o adorei como a um ídolo de mim próprio, que ao mesmo tempo odeio, nas próprias fraquezas e desvairadas ambições. E hoje, prostituidor e prostituído, como vampiro incapaz de enfrentar o sol mas atraído pelo fogo-fátuo de todas as estrelas e borboletas da noite, hoje mais ainda amo o amor . . . o amor que não tive, o amor que não sei (apalpa-se e apalpa Ego sacudindo-o ansiosamente), o amor que existe . . . ou não existe? (Ergue as mãos como a querer procurar, alcançar, apanhar algo fugidio e invisível) O amor . . . o amor . . . o amor . . . (Desdobrando-se no corpo de Ego, que fica hirto e vertical, cai lentamente de bruços.)

EGO (para Espectadores): O amor . . . Que amor? . . . Que coisa é, afinal? Não será preciso primeiro concretizá-lo, cientificamente conhecê-lo, para só depois podermos, conscientes procurar praticá-lo, vivê-lo na sua íntegra pureza e nas suas totais dimensões? Será possível materializá-lo sem antes o definir? Mas então como defini-lo? É a semente que germina livre e dentro de nós? A vírgula que falta ao entendimento duma grande oração? É o breve momento de repouso do guerreiro, ou a luta árdua para a vitória? O cuspir nas mãos do cavador de enxada, ou a pausa no fim da menopausa . . . ou, ainda a pequena nota de música que faz vibrar a orquestra? E porque não o desintoxicar de uma propaganda colectiva? Podemos resumi-lo a uma linha ou um vector? Será matematicamente generalizável? Quais as suas constantes? As suas leis? A sua certeza? A projecção e a latitude? O amor será mensurável? Pode ser tratado como uma coordenada, traçar uma linha de intensidade ou recessão . . . será uma curva cíclica? Descendente com a idade, estará na razão directa da potência sexual ou na inversa do desgosto e da descrença?

NARRADOR (desdenhoso): Mas tu já sabes o que é o amor? Será que dessa maneira consegues defini-lo?

VOZES (umas perguntam interessadas, ansiosas; outras, incrédulas, desdenham): Você sabe o que é o amor? E você sabe definir o amor? Que questionário, que inquérito, que sistematização? No amor todas as teorias, doutrinas, políticas falham. Cada um na prática ama como quer e como pode . . . Isso não é bem assim: eu quero dar-me aos outros mas ñao o faço, nem ninguém me quer, porque estamos presos numa mesma rede de leis que nos limitam e separam. Nem eu, que sou pobre, posso amar, como querem, a fome que me devora.

(Assiste-se, como aliás pode acontecer em diversos momentos do decurso do espectáculo, a uma sequência de projecções e gravações, encadeadas em síntese de contraste tanto do ponto de vista cronológico como de significação e de conteúdo, as quais documentam cenas e figuras históricas e da actualidade na dramática procura, definição e interpretação do amor. Desde acontecimentos que avassalam e ainda arrastam ingénuas e histéricas multidões, em conquistas, guerras, êxodos, genocídios e conpetições alieno-desportivas, às místicas, platónicas ou aberráticas paixões sexuais, por vezes na patética idolatria de bichos ou de pedras. Assim, deuses, apóstolos, filósofos, poetas, políticos, místicos, esquizofrénicos, médicos, sádicos, suicidas, de todos os tempos, serão apresentados como expoente da adoração, do respeito, do medo, da exploração, da tirania e do aviltamento do amor.)

EGO: Isto são os conhecimentos que da fluidez da teoria e dos espessos bosques da história podemos colher e em que todos devemos meditar. Mas bastarão para nos ajudar a definir aqui cada um dos nossos casos particulares de amor e depois de expurgados de todas as suas impurezas, a simplificá-los, pela nossa razão subjectiva, na generalização de uma lei universal?— Perguntam-me. E eu insisto na pergunta e na procura. Mas que sei eu afinal

do amor? Ajudem-me. Ajudemo-nos. É preciosa a colaboração, a experiência de quantos aqui quiseram juntá-la à minha, à nossa, já que eu sugerindo as ideias e o seu conteúdo temático mais não dou afinal do que o meu pobre exemplo. Experimentemos, pois, eu exemplificando . . .

VOZ FEMININA: Essa tua cadeira, espectador, vai projectar-te para um mundo de huris concubinas, levar-te a um paraíso talvez artificial. Encontrarás como sensitiva planta, a realização plena do amor? Imagina que vais entrar nesse mundo diferente, onde, em revoante bando, as odaliscas te satisfaçam todos os desejos já por ti concebidos e te descubram ainda outros descalcados nos teus recalcos. Imagina a sensação de, perfumado em lúbrica e balsâmica labareda de carícias e incensos, estares a possuí-las . . . eternamente . . .será isso para ti ou para alguém, o amor?

(Com projecções, imagens corporizadas, cadeiras móveis, sofás e manequins, numa insinuante atmosfera de melodias e aromas voluptuosos, vai-se criando todo o ambiente em que o espectador começa a sentir-se e a reagir como participante. Pede-se-lhe, depois, que sintetize as suas impressões e procure submetê-las a uma análise para um juízo crítico, experimentando introspectivar-se em comunicação oral com todo a público presente e com o Narrador, Ego e ou Alter, que orientará sempre todo o teatro. Esta experiência habilitá-lo-á a consciencializar a realidade e ao Narrador-Ego a transformar em actos criadores essas vivências, interpretadas segundo um correcto critério de valoração e com colaboração de todos. O espectador começará, espontaneamente, a representar, a ser também actor e transmissor consciente de ideias. Será um novo tipo de actor que jamais simula com o intuito de falsear ou de alienar, mas tão-somente de acordar em si e nos outros todas as energias, porventura adormecidas ou refreadas, e de que o homem, no reconhecimento da sua natureza e no cumprimento dos seus deveres sociais e universais, necessita para operar a transformação duma permanente criatividade positiva. Além do mais, esta salutar experiência de o espectador vir aqui representar a sua história fá-lo-á descarregar-se de complexos atrofiadores e permitir-lhe-á expressar as suas interrogações e respostas, expondo-as às dos outros, recolhidas directamente ou por ajudantes espalhados pelo teatro.)

VOZ MASCULINA: A ti, mulher, ser-te-á proporcionado imaginares-te numa ilha luxuriosa, rodeada, por todos os lados, de um mar de efebos frenéticos e ondulantes, com os quais poderás, sem quaisquer peias nem rebuços, expandir os mais lúbricos desejos e os anseios mais encobertos ou recalcados ... ou até, se preferires, realizar a família que sempre idealizaste. Assim, terás a teu belprazer o amor sexual do mais puro hímen e mais púrpuro sangue selvagem; o amor paixão, com tragédias de repuxados ciúmes, traições e resfolegante agressividade, o suave e sereno amor fraternal; o respeitoso e imorredouro amor de filho; ou o sublime e heróico amor de mãe. Depois disto, que é para ti, mulher, o amor? Qual deles é a amor único? E como juntá-los a todos para obter, numa só família todo o fogo do mundo? E qual deles é um amor mais verdadeiro que outro? E das duas componentes, sintetizada chama, qual é a ver-

dadeira parcela que vale tanto como o seu conjunto? O amor existe com outros sentimentos, como a consideração, o respeito, a admiração, a amizade ... ou, todos, ou alguns deles, só existem antes ou depois do amor? E o tosquiado ciúme? E o tortuoso ódio? Fazem parte integrante do amor? Ou onde termina a fúria do amor começa a chama do ódio? Na vida ambos são necessários e equilibram-na? Fazem-na progredir e avançar? Até quando e com que limites? Algum deles vencerá definitivamente o outro?

NARRADOR: Como definir então o amor? Ajudai-me, senhoras e senhores! Quais são os seus elementos comuns?

EGO: Um deles é a ternura, por exemplo. Será necessário isolá-la, por abstracção, para a definir? Mas como também materializá-la?

NARRADOR (onírico): A ternura é o voo de um pássaro no seio da tempestade. A ternura é o passar subtil dum pincel pela tela ... ou duma borboleta pela alma de uma flor. O ser deixado na atmosfera, em imperceptível vibração, pelo meigo passar duns lábios de mãe na face do seu filho ...

EGO (impaciente): Mas para a materialização do amor, essas tuas líricas impressões, puramente subjectivas, penso que pouco ou nada adiantam. E até podem ser perigosas por limitativas. Não venhas, pois, com tão ingénuas fantasias. O amor é movimento, criativo, renova-se. Nunca será constante, imutável, porque se recria, entendes? E é liberdade. Até quando lágrima de suor que escorrega lentamente pela enxada do cavador, na força do trabalho e na luta com que defende a sua razão. O amor é o respeito mútuo de direitos e deveres recíprocos. A amizade desinteressada. A abnegação e a solidariedade no que é justo. O ponto de encontro com o bem, a fusão com o belo a universalização do natural. É a certeza na verdade. O combate ao erro. A defesa altruista do fraco. A heróica resistência dum estame na tempestade. É a esperança de David na certeza da vitória sobre todos os Golias e Pantagruéis do mundo. O amor ...

NARRADOR E EGO (em uníssono): ... é a salvação!

NARRADOR: Sem amor em nada se acredita, nada vence, nada vive. Sem amor germina a ambição, a crueldade e a tirania. Ah, se o amor fosse a explosão da alvorada que, dentro da teia, estoirasse em claridade e cor o peganhento ventre das trevas! Sem amor rangem, na escuridão, o frio e a fome, desmorona-se em impérios decadentes o equilíbrio, irrompe a corrupção do ego, a raiva e o medo. Sem amor, vinga a mentira, e o terror das prepotências oprime. Governa a ferocidade do tirano, o oportunismo demagógico e a encoberta traição. Sem amor alastra a vingança. Sem amor ...

EGO E NARRADOR (num mesmo disparo): ... é o ódio! É o ódio. E o ódio e a perdição.

VOZ FEMININA E VOZ MASCULINA (em uníssono numa ressonância cósmica): O amor é o encontro sexual de duas galáxias, o ponto fulcral de equilíbrio planetário, o centro do nosso sistema pessoal e universal.

EGO: Se não reside num só indivíduo, nem é fruto de um só sentimento, nem criação de um único espírito, jamais também caberá numa única palavra ...

VOZ: No entanto, e por isso mesmo, para melhor tentarmos definir o amor, sugerimos recolher uma palavra de cada um de vós, senhoras e senhores, uma única palavra que, como o genes sintetiza o ser, resuma a oração de cada conceito pessoal e assim contribua para caracterizar simultaneamente aquele sentimento e a respectiva opinião do espectador. Dessa maneira poderemos com descarnadas e menores probabilidades de erro determinar quais são, dentre as características um tanto a mesmo já aqui apontadas, as que devem prevalecer como essenciais e também conhecer outras consideradas necessárias. Respondam então: numa palavra podemos, pois, dizer que o amor é ...

VOZES (além de outras palavras dos Espectadores que correspondam ao apelo): Claridade. Realidade. Variável. Luta de contrários. Unidade. Equilíbrio. Movimento. Solidariedade. Um centro. Coordenação. Harmonia. Infinito. Criativo. Comunhão. Futuro. Eternidade. Progresso. Transformação ...

VOZ (em ressonância Cósmica): Escutem-me, neste monstruoso novelo de paixões vimos assistindo à introspecção de um de nós, que, emaranhado no arame farpado em que as ambições e os tiranos cosem e enrodilham o mundo, vislumbra, no âmago do turbilhão e na essência de si próprio, aquilo de que desvairadamente se transviou—o imperecível Amor.

Assomado à beira do abismo encoraja-o encarar a sua miséria e vem aqui expô-la convidando-nos a um estudo solidário e de crítica que possibilite detectar as causas que a determinaram e os interesses mesquinhos que a propiciaram e, sob um manto de irrealidade a encobriram. Ajudemos, pois, fraternalmente o Narrador e, como o cacto que sedento aprendeu por defesa a recolher a áqua das chuvas. Aprendamos com a sua amarga experiência.

(Um enorme bloco de argila ou barro mole e disforme surge ao meio do teatro e para ele se adiantam Narrador e Ego.)

Aqui tendes este barro. Que cada um se levante da sua cadeira, o encare e perante ele medite defronte do mais verdadeiro espelho da sua complexa natureza e opaca realidade. Realidade esta modelável como o barro de que somos feitos e necessária à transformação que anima a vida e ilumina o espírito. Se é possivel desbastarmos e corrigir erros e fracassos sendo escultores de nós próprios, poderemos também algum dia, recorrendo às ciências positivas do homem no plano social e universal, conhecer a natureza fluídica e hiperbólica do Amor, na sistematização duma teoria no tempo e de uma geometria no espaço? Quando a inteligência humana procura marcar numa norma, figura, ou corpo, as linhas, ângulos, planos, formas, que a orientem para encontrar o vórtice do amor, terá forçosamente de naufragar no seu vértice? Ou será preciso diluir-se no éter, niilizar-se no vácuo, alienar-se na abstracção do indecifrável? Terá de inventar Deus? Aceitar o impossível e negar-se no absurdo? Enganar-se no dogma? Fugir de si próprio e da realidade?

Admitida, porém, no problema de definir o Amor, a impossibilidade (?) de o generalizar numa lei, determinar e resumir num número, traçar e medir num

desenho ou conta e estruturar num sólido, será o homem, pelo menos, capaz de o alcançar em si próprio como parte de um todo que o consubstancia e em que se consubstancia? Ou, não se reconhecendo nem promovendo a vértice de si mesmo, na pirâmide vital em que molecular e colectivamente se anima e projecta, o homem terá de resignar-se ao bestificado e petrificado enigma da esfinge eternamente prostrada no deserto?

O amor, princípio do que nunca terá princípio nem fim, é criatividade, contribuição pessoal para um ser que nasce e renasce dentro e fora de nós, dantes e para além da própria existência, e que viverá mesmo quando já não o quiséssemos. Melhor, mesmo que o desejássemos destruído, o Amor ficará, sempre vivo na atmosfera, vírus-semente a incubar-se, fora e dentro, na perene reprodutividade de cada um de nós. Que cada um, pois, inicie através deste acto simbólico o propósito de construir a sua auto-estátua no mesmo barro em que todos os outros realizam também a sua, participação de obra comum, em luta de contrastes e contradições. Luta em que os antagonismos funcionem como estímulo de aperfeiçoamento.

Este exercício será como que um gesto de arranque na suprema aspiração do homem—a materialização do Amor—, índice dos mais profundos anseios e elevados ideais. Assume o significado de um registo do desejo de quantos se solidarizam no mesmo intuito de aqui começarem a concretizá-lo. Assim, este acto formal e simbólico de expressão lúdico-plástica será como que espontânea assinatura de um autocompromisso inscrito no barro.

Refletindo a alegoria do barro na consciência de si próprio, ninguém se arrecada numa estátua como também não se completa na efémera satisfação do sexo quando, a derramar sémen, se ata em nó-cego noutros braços. Só na medida em que, decifrando a sua natureza e a outra mais lata que o cerca, lute contra a cegueira da mentira e o cancro do egoísmo o homem se realiza, cumpre a função demiúrgica de semear, o que é já um gesto combativo de amor contra a terra e que o prolonga e reforça, cria e recria na humanidade toda e no universo sempre. E neste afã colectivo de procura global oposto à desagregação extreminadora, viveremos um tanto mais, um pouco menos, conforme o que de amor arrancado e moldado de parte de nós próprios deixarmos vivo nos outros ...

Universal comunhão das vontades conscientes em transfigurar, por mutação eternizadora, a parte de cada um no todo, simplificação e generalização da vida que, sem limites, lutando contra o que é retrógrado e errado se projecta e avança, na descoberta da verdade objectiva, é isto a materialização do amor.

(Depois desta actuação simbólica em que uma vontade colectiva modelando a realidade propiciasse a materialização do amor, alguns escultores continuam a traduzir no barro expressões alusivas à história que o Narrador entretanto recomeça.)

NARRADOR: Jurando a mim próprio cuspir-lhes na cara todas as palavras que espumavam a sua traição, fui desmascará-las nas dunas da praia imensa

onde mãe e filha fingiam puritanamente isolar-se para se entregarem nuas, animais sadios e belos esponjando-se ao sol.

EGO: Então a mãe de M. virou-se contra mim com a fúria e a volúpia de uma harpia a devorar um cego e, rindo, exibiu o sexo com a desfaçatez de quem se julga impune perante a horrível verdade. Sim, até gostava que eu soubesse, para que negá-lo, se simplificava tudo? Aquilo dava-lhe, além de prazer, o dinheiro. Juntava o útil ao agradável, reduzindo à sua expressão mais simples a complexa equação da vida. Daquilo vivia, pois, sensorialmente e tiraria no futuro a sua pensão de sobre-vivência. E, ficasse entendido de uma vez para sempre, essa era a sua única e pretendida função social.

NARRADOR (complacente): A quantos apagados e tímidos terá dado a chama da potência e de quantos soldados terá feito generais ,.. A quantos irrealizados sem esperança terá facultado uma momentânea razão de ser ...

EGO: A mim repugnava-me tudo isso. Mas por que razão não o aceitava eu na ordem natural das coisas, buscando também no proveito do prazer a minha realização?

NARRADOR: M. jurava-me peçonhentas pragas. O pão que eu arruinado ainda teria de mendigar em casa delas, donde imaginava que viria? Pois era amassado no laborioso fervor do próprio leito, com água viva dos suores do seu corpo, fonte dinamizadora de posse, e com o procriador fermento do esperma rebuscado para consumação do acto e, se necessário, posteriormente enforcado no aborto. Crispando nas próprias palavras a imaginação rodeavam-me excitadas, lúbricas no gozo de destruir-me. Sôfregas tentavam agarrar-me e sanguessugar-me toda a energia da razão que as acusava e da ira que lhes opunha resistência. (Alucinado, luta, repele-as) Larguem-me! Deixem-me, cadelas danadas! Larguem-me! (Cospe-lhes) Putas! Cabras! Coirões!

EGO: (Para Espectadores) Onde estará a alma deste farrapo que não a encontro em mim? Como sintetizar aqui, toda uma vida, e encher num momento duma palavra todo um romance? Como reunir este egoísta retalho de dor a todo o sofrimento humano? Que significado tem a dor, que projecção?

NARRADOR: Quando me afastava saciado de prazer e vazio de amor, saco virado do avesso e roto donde escorria a alma, ia já repeso e ansioso por ter levantado todo aquele drama.

EGO: A força masoquista e autodestruidora, a coragem impotente eram anátemas da minha educação burguesa, da mentira em que sempre aceitara viver? Impunha-se tudo esquecer e fingir que nada sabia? Maldito e inconsequente orgulho! Cínica incongruência! Era mesmo por minha causa que eu devia ter esquecido, fingindo que de nada entendia ou pelo bem alheio, pelo critério dos outros e do que de mim eles pensavam reagira com um rosto que não é o meu?

NARRADOR: Nunca mais posso voltar a amar daquela maneira, se porventura aquilo era amor! Nunca mais. Desumanizei-me. Pisaram-me a alma! (Para Espectadores) Vocês todos que não querem compreender-me, malditos, estão

com elas, violentam a pureza que havia dentro de mim e, agora, só nutro ódio e nojo por ti, por tua mãe, pelo teu e o meu semelhante ... por vós.

(Elas aparecem, sarcásticas.)

M.: Não sais daqui, não foges.

MÃE DE M.: Não vais a lado nenhum.

M.: Nunca poderás deixar-nos. Nunca sairás daqui.

MÃE DE M.: Pertences-nos. Precisas de nós. Tu és nosso.

M.: (Gargalhando) Sim, és nosso! Tu és um nosso objecto mecanizado no vício do prazer. Anda, vem lamber-nos as tetas. Agacha-te, vem beijar-nos os pés.

NARRADOR: Atrás das ameaças, dos escárnios, sadismo a impor cangas sobre a minha doente vontade, dispararam a razão dos risos que corolava a sua impunidade e que afinal não era só fruto da minha fraqueza: A perseguição da polícia política! E a abjecta ameaça subjacente surgiu como cauda carnavalesca de que jamais conseguiria livrar-me. Elas de vítimas passaram bruscamente a carrascos, cobras que largando a pele exibiam ao sol, orgulhosas, a nova farpela enfeitada pelo sinistro e intimidativo "crachat".

M.: Não te poderás vingar, não vais fazer-nos mal, aliás estou certa que me amas ... (prenunciando a ameaça) mas ...

MÃE DE M.: (corroborando, cínica). Nada dirás a ninguém da tua família, nem do teu meio. Ninguém te defenderá até porque, mal tu sabes, isso mais viria aumentar a nossa clientela.

M.: Não, não vais deixar-me. Garanto-te. Eu amo-te e preciso de ti. E tu não podes viver sem mim. Sabes bem que nos amamos ... os três. Todos os outros com o seu sémen só poderão robustecer o nosso pacto de amor.

MÃE DE M.: Tu és tão nosso como a pulga de circo é do seu domador. Vives do nosso sangue. Damos-te parte do que vamos saciar nos outros.

EGO: Nunca, parasitas, puta velha, putas, nunca ...

MÃE DE M.: Possuímos todos os meios de te vergar amorosamente. Vais ver que te aquietas e faremos dócil, domaremos a fera que vive ainda livre dentro de ti, e vais ajoelhar aos pés de minha filha pelas lágrimas que o teu malvado orgulho e estupidez a têm feito derramar. Verás! ...

NARRADOR: Acabei, drogado de irrealidades e medo, por reconhecer nelas o Deus que me tiranizava e possuía. A rezar, beijei-lhes os pés temendo que nunca mais me deixassem. Aquela amorosa perseguição cercando agora o meu pescoço na cadeia dos braços de mãe e filha ia fechar-se na mão de ferro do pai polícia político.

EGO: M., é certo, era filha ilegítima de alguns sábados de folga. Mas para desencadear sobre mim a sua "autoridade" isso era o bastante, mesmo que o

pai a visse apenas uma vez por mês, a fim de recolher da mãe os desabafos ... nos bafos de bufa.

NARRADOR: Não mais poderia, rir-me nem chorar da própria desgraça agora que a traição se ampliava, opressiva e dominadora, num cordão umbilical que nos prendia aos três, aos quatro, por toda a vida. Para que não me afastasse, elas acusavam-me já de activista conspirador ...

MÃE DE M.: (casquinando). Parece que és um anarco-bombista. Não tem mal ...

M.: (gozando). Quem cala consente, mas não, mãe. Ele é um simples e ingénuo democrata.

MÃE DE M.: (Acusatória, dedo em riste). O quê, é comunista?

M.: (Adocicando, apaziguadora) Não, mãe. É um chauvinista republicano, mãe, é o que é.
(Mãe de M. ri tanto que é acometida de um súbito ataque de tosse).

NARRADOR: As ameaças e obscenidades de ambas feriam-me mais que as pedradas das mulheres dos pescadores ou as gargalhadas de uma assistência que assistia do alto do morro e só faltou aplaudir a cena. Eram pessoas da vila à casa de quem eu batera para investigar a verdade, ou antes, suplicar a mentira consoladora. Vinham gozar o drama, como os senhores que pagaram os seus bilhetes e vieram ver o espectáculo.

M. (isentando-se de culpa): Não ligues à minha mãe, as taradices funcionam nela como gazes num tubo de escape, já que precisou de as diferir durante muito tempo e lhe pesavam agora no estômago. No fundo é uma crente e boa católica, habituada a jejuns só quebrados pela leveza da hóstia.

MÃE DE M.: Amén.

NARRADOR: Passei a odiar a vida, a natureza, o ser humano.

EGO: Antes passasses a odiar os teus erros e fraquezas e procurasses o amor no ódio a todas as culpas que o conspurcam a todos os oportunismos que o exploram, a todas as tiranias que o destroem!

NARRADOR: Penso que foi desde então que me empederni, deixei de crer e perdi a esperança em mim, na humanidade!

EGO: Desde aí começaste, poltrão, a virares-te para dentro de mim como o bicho-da-conta que se enrodilha a fugir do perigo, ou o avestruz a isolar-se da tempestade enfiando a cabeça na areia.

NARRADOR: Num repelão abandonei-as, mas logo voltei atrás, vencido no meu rompante e ajoelhei, drogado de raiva, a pedir que antes fossem elas a deixarem-me. Para que lhes havia de proporcionar novo gozo em vingarem-se só por eu me querer libertar? Para que deixar a minha alma desfiar-se ainda mais do que já a tinham rasgado? Ao darem pelo gáudio da assistência colaboraram gargalhando, feitas loucas, puxando-me pelos cabelos, pelos pés. Conheciam bem aqueles mirones, que já tinham dormido com elas, ou aguardavam a sua vez. Quantos de vocês também, senhores espectadores?

EGO: Invadiu-me aqui o terror de que os mirones acabariam por atirar-te moedas do morro para a areia e que elas me forçariam a ir de gatas apanhá-las e agradecer. A quantas ignomínias me tens forçado, cobarde!

NARRADOR: Estendia as mãos como alucinado perante a Virgem, o chã juncado de papoilas, ondulando em música e cores. Em ondas de aromas vinha ajoelhar-se a meu lado uma branca revoada de anjos. Julguei entrar nelas, a flutuar sobre o desespero, livre do medo.

EGO: Talvez largando o corpo, escorraçando-te, elas me deixassem! Talvez ninguém mais me achincalhasse. Ah, se eu pudesse afogar no sonho a dor da minha fraqueza! Mas não, dei por mim mordendo na areia o barro que fizera de mim vida ané ficar espumando sangue, raiva e sal.

NARRADOR: Não! Não! Que me prendam, me matem, mas ficar aqui aprisionado nas algemas da memória e nas garras delas, não. Ainda há em mim um resto de amor-próprio e pundonor, retalhos de uma invencida educação burguesa? Não, não posso, não quero. Metam-me na cadeia, torturem-me, mas não hei-de voltar atrás, nem ficar aqui.

(Narrador ajoelhado, suplica, bajula, chora. Vê-se arrastado, feito verme, possuído)

EGO: (em parte) Miserável! Desgraçado impotente!

NARRADOR: Depois o medo apossou-se de mim e de tudo.

(Passagem de tropas marchando, rebentar de bombas e de cores violentas, a serpente mecânica rastejando para devorar o homem que aceita sem poder fugir. Papaguear de discursos e propaganda subordinadas ao matraquear de metralhadoras e cacarejar de galinhas. Um avião que passa cai a pique sobre os espectadores. De um alçapão por detrás de Narrador e Ego surge no meio de um silêncio brusco a figura de Polícia Político sem que eles se apercebam e que lhes rouqueja com voz surda e arepiante como o raspar de um metal num vidro.)

POLÍCIA POLÍTICO: Que é isto aqui? Que estão a fazer? (Mais directamente para Narrador) Se não me vês, se nunca me viste, eu sei muito bem quem tu és, e o que fazes, e nem sequer preciso de ouvir essa ridícula e nojenta história com que queres entreter e subverter tanta gente. Ouve tu bem camarada que todas a minhas paredes têm ouvidos e memória. A propósito, se não me conheces, conhece-te perfeitamente a minha filha! Venho avisar-te, cuidado comigo e com a tua língua, desgraçado. Nem sabes no que estás metido. Toma cautela para não vires a lamber os pés a quem já chamaste lacaio e há-de fazer de ti meu capacho, pisar-te a língua até espremer o veneno que esvurmas.

(Com a mesma surpresa, sub-reptíciamente, Polícia Político desaparece no alçapão.)

(Narrador e Ego permanecem hirtos, aterrorizados.)

EGO (de punhos e dentes cerrados): Mais forte que o medo é a razão; mais forte que o crime é a inocência. E a vitória será a da justiça que extreminará para sempre estas feras de opressão.

NARRADOR: Começou depois a perseguição que nem durante o sono me dava tréguas. Metido dentro de mim este medo ainda me fazia mais dano do que as ameaças por telefone e as cartas anónimas, ou os folhetos comprometedores postos na caixa do correio e que eu me apressava a queimar.

EGO: Afundavas as mãos nas algibeiras medroso de que nelas metessem qualquer coisa acusatória.

NARRADOR: E cheguei a temer a própria sombra, e que tu, meu Ego, me perseguisses mesmo quando ao subir as escadas de casa, à luz do dia me perdia no lugar geométrico das paralelas do corrimão e das linhas assimétricas de minha alma assustada. Ancilosava-me recusando as pessoas, desconfiando até das minhas mais íntimas reacções e receoso das tuas denúncias.

EGO: És um falhado! Fracasso que de tudo te desculpas.

NARRADOR: Para me libertar, do medo que me punha doido e se alastrava como pingo num mata-borrão, procurei um amigo a suplicar-lhe a sua importância política, que me ilibasse de tudo aquilo de que me poderiam vir a acusar inocentemente. Devo ter-lhe parecido louco e suspeitei que ele iria enclausurar num manicómio a minha perigosa esquizofrenia.

EGO: Nesta cavalgada louca apareceu-me momentaneamente a meta para todos os nossos problemas e terrorres.

NARRADOR: Eu seria mesmo o esquizofrénio que os outros pensavam? Antes o fosse porque então num caldo cozeria tudo: inaginação doentia, realidade e a desenfreada alucinação. E já teria uma defesa que me desculpasse e que pudesse livrar-me da armadilha das torpes amantes vaginada em perseguição policial. Antes libertar-me deixando-me prender no manicómio!

EGO: Não era apenas o teu feitio poltrão que imaginava um bruxulento pesadelo em tudo isto? Porque as cartas que M. tinha escrito e a que eu respondera com fotografias trocadas eram documento certificando a terrífica realidade.

NARRADOR: Esse amigo a que me agarrei como última tábua de salvação fez-me um sem-fim de perguntas. Quem era ela? O seu aspecto, a ver se porventura a conhecia. Abrira-lhe a curiosidade muito para além da compaixão. Como seria aquela mulher? Ele desnudava-se à medida que eu a ia descrevendo traço por traço, hábito por hábito, tique por tique. Temi que pedisse a morada, o telefone, enfeitiçado que estava pela minuciosa descrição e talvez atraído pelo perigo. Como criança que treme amedrontado saboreando as histórias de ogres e de bruxas, o macho indomado, numa mola de brinquedo soltava-se dentro dele.

EGO: E foi-me garantindo protecção numa sociedade de influências onde qualquer vício e todas as misérias podem ser encobertas por conivências e traições. Expiar, denunciar, eram virtudes que mereciam compensação.

NARRADOR: O remédio para quem quisesse defenderse era simples: ser como eles! Mas o meu medroso repúdio não destruiria, portanto, a ficha que na polícia me acusava de imaginárias actividades subversivas.

EGO: Poltrão! Mesmo preso, poderias lutar como tantos que nem mesmo assim se deixaram vencer.

NARRADOR: Mas pior que ser preso, é ficar sobre o abismo, ameaçadoramente suspenso, para não ficar tranquilamente ilibado. Oh! Abençoado paternalismo dos amigos influentes e bem situados no sistema vigente, que para nos valerem, se não conseguem comprometer-nos na sua ajuda também nunca mais nos largam no débito do nosso reconhecimento! Sem alívio, passei a ser ainda mais vigiado, preso na trela de uma liberdade canina algemado numa perseguição sem culpa.

EGO (Para Espectadores): Abri-vos a alma, o medo—apontando Narrador—que querias escondido. Perseguido pela única razão de tanto querer amar, sujeitando-me por amor a tão ignóbeis e abjectas situações, descrente de mim, de tudo e de todos, que me poderia restar, além de um amor falhado, senão o ódio? Contudo é ainda o amor, destruído e espezinhado, que de mim e de todos vós, sempre, se levantará, mesmo quando se julgue canceroso na vingança pela espada do ódio. É quando a escuridão mais nos oprime e quer perder que o gládio de uma grande luz nasce no mais fundo da alma para a erguermos como um sol acima e fora de nós, escorraçando as trevas do mundo e da humanidade. O ódio só nos limita à terra como vermes, se não ganhar asas para o amor verdadeiro e puro, que não tem limites no espaço, nem no universo. É ainda o amor que o incendeia contra as suas frustrações. O amor odeia as manifestações egoístas, mesquinhas e traidoras e abre no luxo burguês um tumor de sangue pus e lama. O amor odeia o rastejar contìnuamente sem espaço, o não ultrapassar as mesquinhas dimensões do corpo e do espírito que o limitem à superfície na dimensão do individualismo, sempre desagregador e retrógrado. É o amor, feito Grito e Lei, arma e luz, quem há-de conquistar o mundo, na medida universal de uma nova dimensão. Inovadora dimensão que revela o amor total, em toda a sua Quarta Dimensão.

NARRADOR: Escutem. Deixa-me acabar a história ... Embora talvez tenham de chafurdar, comigo ainda mais um pouco, nos meus dejectos. Soube mais tarde que elas até recorriam à feitiçaria, mesmo à mais abjecta e primitiva, para me sujeitarem às suas vontades. Coseram a boca de um indefeso sapo e roubaram da igreja um dedo do pé dum barroco Santo António ameaçando-o, se eu não regressasse, com a chantagem de o condenarem ao defeito físico, e ao eterno escárnio dos devotos que o desacreditariam para sempre. Coisa estranha que tantas vezes me inquietou: por que desejavam mais a minha pessoa do que temiam arriscarem e violarem a sua fé, arrostando com o castigo dos deuses? Teriam dificuldade em arranjar outro como eu, tão fora da

realidade, besta submissa em ser cavalgada? Ou, pelo contrário, era a atracção rastejante da própria serpente pela timidez do pássaro condenado e tentando libertar-se? Ou a mórbida intimidade guilhotinada entre o carrasco e a vítima no acto de execução? M., na verdade, sentia-se no direito de amar à sua maneira. Que razão me instigava a procurar saber dela através de amigos, mal me atrevendo a fingir uma despreocupada pergunta? Era só a curiosidade que vencia o medo e o despeito? Odiei-a demasiado para conseguir deixar de a amar. Notícias dela faziam-me parar a respiração do mundo que me cercava. Logo a seguir achava-me vazio na minha luta com Deus e o Diabo, todos precipitados no vácuo da eternidade. E da escuridão ressoavam trovões riscando com relâmpagos do passado a impenetrabilidade do futuro.

(Narrador no palco, à medida que fala, vai-se reduzindo numa descarga eléctrica a sintetizar-se em simples abstracção, mancha móvel de cor)

M. insistia que me adorava, sempre, eternamente, e apregoava-o, sob os lampeões da rua, a falta que eu lhe fazia, morrendo como cortada flor à minha espera numa limitada jarra. Mas de novo no enredado de um ocotilho tecia a rendilhada miragem da sua fonte de amor. Abismava-me na ilusão, aceitando já que me devia ter moldado ao barro dos seus caprichos, cozido de corpo e alma, mas, agora, mesmo que fundido num só corpo de que não havendo mais traição, eu não seria feliz porque sentia que te traía meu Ego, naquela vida que ela escolhera e eu não, ainda que contraditoriamente desejada.

EGO: Desgraçado crápula, porco! Não te desculpes comigo, nem me enganes contigo. Ergue-te, miserável.

NARRADOR: Sim, não é fácil, eu lutarei, ainda que saiba que revolvendo a lama chafurdarei cedendo. Mas é difícil! Difícil!

EGO: É difícil. Mas não é impossível. Luta. Luta comigo, Luta comigo. Luta por amor de toda a humanidade.

VOZ DE POLÍCIA POLÍTICO (aterrorizadora e cínica): Luta, mas serás preso, condenado, torturado. Havemos de cortar-te os testículos, caparte a alma, maldito chulo.

NARRADOR: Resisti, lutei, até ao dia em que ela me telefonou no momento em que, talvez casada com o diabo, ia consumar o acto que nela tinha sempre sortilégios de magia negra. Quando o noivo foi à casa de banho, eu ouvia a água correndo no sifão e o meu sangue descarregando-se nas veias. Ciciava que tivera o cuidado de se drogar e estava a sentir-se em mim desenlaçando-se da última peça de roupa. Ia render-se, dependuradas as brancas cuecas nas ameias da cama, mas deixava o telefone ligado a fim de eu poder escutar, estar presente, porque só a mim verdadeiramente amava e no ápice do orgasmo saltaria da cama toda nua para se masturbar no auscultador. Então eu poderia ir ter com ela de imediato entrando pela própria porta daquele castelo de duendes porque o noivo, vilão de pés de cabra, iria ser fechado na retrete onde devia ficar permanentemente consolado no autoclismo sempre que eu quisesse recuperá-la.

EGO: Desafiei-a: por que se casava, então, enganando o próprio diabo? Choramingou que precisava de mais alguém porque não podia viver só, nem que fosse para depois atormentar. A mãe estava velha e nenhum homem de posses se interessava mais em possuí-la e não resultava já esgotar-se esfalfando-se pelos esgotos. Estiolava a maturidade, ardendo nas paixões aventureiras dos dramas de cordel, pagas a sangue e mijo e em dinheiro de mesinha de cabeceira, de que resultava ficar mais delirantemente só. Para além de um tão limitado horizonte, onde se prenunciava também o seu próprio e breve ocaso, M. precisava de apoio social, de respeitabilidade de eucarístia e fachada de obra das mães. Casara-se por tudo isso, talvez para valorizar o negócio decadente, e acusava-me de eu a ter ligado a tanto, dando-lhe tão pouco.

VOZ DE POLÍCIA POLÍTICO: Mais terás que narrar quando eu te meter com um funil litros de propaganda política pela boca abaixo e rebentarás vomitando pelos olhos e pelos ouvidos toda a merda subversiva com que te sustentas.

NARRADOR (Continuando, trémulo por intimação de Ego, que o encoraja): Os meus silêncios abafados na mão que, ensanguentada, mordia para não gritar eram só rasgados por alguns soluços que escapando-se não lhe escondiam o meu ódio. Incapaz de desligar o telefone, o cordão umbilical com que afinal enforcava a vida, crispei-me no auscultador a noite toda a ouvir gemidos e gritos, o ranger das correntes quebradas pelos espermas durante a posse que ela megafungava corrimentando-se ao saber-me a escutá-la. Tanto ladainhava, pecadora gozando o prazer da própria fé, e guinchava na dor de uma desfloração virgem, que acabou por violentar, mais uma vez e de uma vez para sempre, o que de pureza ainda floria no palmo de terra mais íntima do meu ser.

Sei que a carne e o espírito e a minha própria natureza e espécie não lhe iriam resistir por muito tempo. Computorizado em número e ficha, para não sofrer, drogado consciente que quer esconder-se no vício, acabaria por procurá-la, total rastejante-mente vencido, se se um florir de primavera antecipada que ainda me parece malabarismo de circo e fogo de universo, não viesse despertar-me a força que só a razão encoraja para a luta contra o corrupto amor que me cegava e no nojo me excita como um afrodisíaco abortado no ódio.

EGO (renascendo): Num amanhecer de hálito, de chama e sangue, dilúvio de cravos e sinfonias de liberdade, acordei abrindo as janelas da alma no meio da alvorada de multidões de todos os resgatados. Cantei com eles, nos becos sem saída, os hinos da minha revolta e da minha redemptora esperança. Ofereciam-me uma orgia de paz, flores e amor, a certeza da minha libertação, mundo onde todos de imediato passávamos a ser irmãos. Transfigurado por esse milagre de Abril esqueci as trovoadas e milagres de Maio, como se o sol parasse ali e os lobos se convertecem em místicos cordeiros. Eu passava a ser um homem que renascia com a força de quem rompe as limitações sem precisar de armas que garantissem o direito à vida e não o negassem a ninguém, defendendo a solidariedade na luta do amor. Das nossas mãos, nos nossos

olhos, nos nossos ouvidos em som, em cor e em cheiro uma flor materializava o impossível como se quisessem que uma pétala aguentasse todo o peso do cosmos.

NARRADOR: Ninguém sabia porém o que fazer dela, colhida de improviso como flor insegura na ameaça do vento agreste, passou de mão em mão amarfanhada pela avidez de aguentá-la viva no bafo de boca-a-boca de quem a exibia nos mais despudorados disfarces e oportunismos. Metida na boca de uma espingarda, não tardou a desfolhar-se. E murchou. E o menino descalço do poster que nos bicos dos pés a queria colher consta que morreu, mais pobre e esfarrapado, vítima da mesma fome com que nasceu.

EGO: Mais tarde, na decadência do anoitecer de um verão ardente, estava eu sentado num banco da avenida saudoso da felicidade do sol num mundo frio como este, mas ainda deliciado com a nova sensação da liberdade de existir sem já ser odiado nem jamais odiar, quando o vi. Era ele, desfilando, exaltado, a gritar num megafone palavras de ordem. Balão que se enchia a si próprio de demagogia que soprava, era o pai de M. que ali estava apopléctico de amor alardeando toda uma vida de sacrifício e luta pelos mesmos ideais que em mim numa procura raivosa tanto rebuscara e que levaram à prisão e a tortura a tantas pessoas. Parou na minha frente, e num frémito que me gelou a espinha e incendiou o sangue, eu vi-o encolher-se e recuar dois passos uma serpente cascavel armada para o bote.

NARRADOR: Apavorei-me, eu, não ele. Senti que me arrancava um pedaço de carne e voltava atrás para consumir a vingança, devorando-a. Mas o pide e o bufo esse berrava agora mil razões de queixa a exigir a cabeça de todos os exploradores e tiranos de que se declarava ter sido mártir em quase cinquenta anos de fascismo. E histérico e rubicundo mostrando uma borbulha infectada que lhe deixara uma espécie de marca postulenta na cara e que exibia como sinal de tortura, aponta-me o megafone da verborreia da mentira e do oportunismo que dispara num escarro de arame farpado que me ensanguentou a cara guinchando violência demagógica para se encobrir, acusava os que ele perseguia, antes que viessem a denunciar-lhe os crimes. "Este é fascista"—bramou a voz de cacique que parecia arder toda aquela multidão—"Vamos a ele! É preciso matar o bicho para que acabe a peçonha". Tive de fugir à raiva ululante da fera que corria atrás de mim para me linchar ou para me afastar da multidão perante quem eu o poderia desmascarar.

EGO: Pareceu-me então ouvir, turista enganado na própria pátria, a cantiga "Abril em Portugal" desfazer-se na chuva da invernia que desfolhava os cravos do meu pranto.

NARRADOR: Teria de viver de um modo ou de outro sempre no medo, no terror, já que ele nunca saíra de dentro de mim e continuava a devorar-me como um abutre quando o julgava derrotado e para sempre banido? E, o coração arfando no corpo da Terra e nas lágrimas onde nos refletíamos e nos desdobrávamos em imagens repetidas, ladainhava uma reza de ódio e morte.

"Hei-de matar-te" ... "Hei-de matar-te..."
"Hei-de matar-te..."

(De cada lado da cadeira do espectador e diante dele tinham vindo a crescer bandeiras, flores, cartazes, slogans, comunicados, panfletos, robots, sugestões que se corporizam em objectos e figuras expostos sob focos luminosos, multidões que se entrechocam e debatem agredindo como cunhos o espectador num ambiente de delírio de esfuziante comício que passa metamorfoseando-se, desfazendo e reduzindo tudo a um mundo deliquescente de amibas e microcosmos a dividir-se crescer ou diminuir como se todo o teatro girasse num gigantesco caleidoscópio.) Ego incita o espectador à reflexão:—"Já passou pelo mesmo?" "Já o sentaram numa nuvem na ânsia da sua esperança e desfizeram em chuva e relâmpagos lançando-o ao chão, amachucado, destruído, vilipendiado?"

Uma luz individual, projecções, sons e aromas impressionarão o cérebro do espectador e o ajudarão a sentir-se no espaço ou comprimir-se como que esborrachado na cadeira, projectando-o no futuro ou nas masmorras do passado, solução a adoptar para cada caso de acordo com o estudo de psicólogos ou telepatas. Para isso uma voz tão íntima como persuasiva convidá-lo-à insistentemente a rebuscar a memória como num caixote de lixo e tudo no teatro, transformado em tecnologia, de ilusões e da consumo, o ajudará a que se veja, sinta, ria e chore consciente de que o está fazendo de uma projecção deformada de si próprio. Ajudá-lo-emos, pois, a trasformar-se, consciente do passado, de algo amorfo, patiene que lhe cresceu no corpo, na pele, a agarrar-se-lhe aos cabelos como liquens e musgo e acordará sob o alarme de um relógio despertador que dá horas por si próprio libertando-se da corda de um subjectivo deus relojoeiro. A linguagem persuasiva que o Narrador-Actor-Criador orientado pela equipa técnico-científica empregará, o poder das suas experiências e sugestões, a generosidade e fraternidade da sua própria dádiva terá de ser dirigida a todos, servindo para cada caso e ajude o espectador a sintetizar a sua própria nave onde flutue por um ilimitado espaço da sua realização.)

UNA VOZ ORIENTADORA: Esta é uma verdadeira história mas não o final de uma vida. Melhor, uma das histórias, já que numa vida há um sem fim de infinitamente pequenos mundos de desejos, anseios e dúvidas, dor, prazer, saturação e indiferença, como um conjunto de minúsculos corpos e anticorpos que se entrelaçam, repelem, se acasalam, anulam e renascem. A vida é orquestra tocando de improviso, sempre com novos instrumentos num coreto e melodia sem espaço e com participação constante do público que vai entrando. Todos que entrarem nesta maravilhosa viagem colectiva poderão subjectivar e materializar a experiência comum. Vamos, pois, acabar esta história com vocês, continuando a do Ego que é a tua, Narrador.

EGO: Caímos já vítima de armadilhas sortilégios e malefícios. Monstrualizámo-nos bastante (A Narrador) Não precisas de ser mais caracterizado sob

pena de te sentires vedeta do infortúnio e da paranóia compadecendo e familiarizando as boas vontades e compaixão que chamas sobre ti.

NARRADOR: Não. Repudio as boas vontades e a compaixão e o teu paternalismo moralista e tiranizante. Preciso de continuar a besta imoral e egoísta que sinto ainda viva dentro de mim para retalhar-me na dor e na fantasia da irrealidade sem deixar um pedaço de carne intacta—talvez esta maceração da consciência ajude quem o quiser ou necessite. Descerei de degrau en degrau já que não sou capaz de matar o pide agora revolucionário, eu que tanto gostava de o rasgar, amar fanhando-o como papel higiénico usado. Assumirei, pois, no palco da vida alguns papeis que não serão talvez meus, mas em compensação, eu sei, para esta fraqueza terei de me destruir a mim próprio. Ao resvalar no ódio como como se pisando um pedaço de sabão deslizasse pela sede de vingança e perversão, poderei estrangular todas as prostitutas da minha vida vendo nelas o corpo e a cara e a frieza das cruéis amantes. (Ego mostra-se enojado). Porque não beber o último fel e, violentar, no sonho da miséria de rato encurralado, um asqueroso e servil sogro que para evitar e saciar o meu ódio por ele, a mulher e a filha, e que por não me saber capaz de o concretizar, me trará prostitutas para que matando-as o faça pensando que os mato a todos eles.

EGO: Rebenta, então, para aí nessa burguesa e monstruosa moralidade! Justifica os desvairos e os crimes até das tuas perversões cerebrais em nome do amor e na desculpa do ódio. A verdade é a coragem de enfrentar o terror do desconhecido, da superstição e do fanatismo sem se comprazer nos malabarismos esotéricos. E compreender o mundo, a realidade completa na plenitude das suas contradições e enigmas, é, sem o destruir a urgente e dramática necessidade do homem. Ouve-me bem, ainda é tempo antes que caias nos abismos da loucura delirante e o teu cérebro se transforme no teu sexo: queres-me perder, perdendo-te de mim e perdendo-te dos outros?

UMA VOZ (insurgindo-se de vários pontos no seio dos espectadores): Havemos de pôr fim à miséria moral responsável por tantos dramas iguais ou mais lamentáveis ainda do que a história do perverso Narrador. Desejamos ouvir outra voz que nos mostre como a vida pode ser diferente, que saiba fazer melhor uso dela. Que venha outra voz ... que fale outra renovadora voz ... Cale-se o Narrador. Falem-nos de realidade e esperança. Calem-se todas as vozes de latrina.

(Durante esta fala Narrador mostra-se abatido, baixando a cabeça).

VOZ EM RESSONÂNCIA CÓSMICA: É necessária, urge, uma nova, mais sã e outra história, um mais são, novo e outro homem, um outro mais novo e mais são mundo em que não haja lugar para tiranos, polícias, a tortura, a traição e a mentira, a tecnologia incontrolada, o exército e todas as fronteiras. Há que rasgar as roupagens da hipocrisia, do egoísmo e do medo, das limitações constitucionais a que o homem e os seus deuses se atam. A nossa revolta e nojo já vomitam o arame farpado que morde a terra e nos cerca,

dilacera, limita e corrói também por dentro. Levantemos as nossas forças no aço de uma forja livre e comum soprando o fogo dos nossos ideais com a lufada pura da natureza. Lutar pelo Amor é a primeira e única lei. A luta contra as trevas e a vitória esmagadora do renascer do sol.

EGO (reaparecendo das sombras): Será possível redimir-me, (Apontando o Narrador) liberto do meu próprio rastejar? Ser outro, integrado noutro Narrador?

NARRADOR: Pronto e eu calo-me, anulo-me. Acabo esta história como a curva que se fecha em círculo. E com a tua e a vossa ajuda, porque não?, tenho ainda a esperança de poder projectar-me além da esquizofrenia que sou e do espaço miserável que ocupo. (Divagando, sonhador) Compreender, por fim, que é de Amor que um planeta atrái outro para a sua atmosfera, que por ódio a Lua se separou da Terra e no Amor se fez a Natureza e é ainda por ele que Deus se assemelha e não se sobrepõe a uma borboleta, e podemos querer tanto à beleza de uma pedra, como à de uma folha de árvore, ou no amor duma molécula encontrar a galáxia em que vivemos...

EGO: Nefelibata! Sempre o mesmo lunático sonhador, sempre a fuga à realidade! Fraqueza que tenho de suportar até ao limite das forças que arrasto na velhice. Sim, não quero perder-te. És a minha herança. Mas do sonho acordaremos na alvorada da realidade que já hoje aqui desponta. Vem. Sou eu a tua anti-matéria, o teu negativo eu que te guiará. Vem.

(Ego e Narrador abraçam-se e transformam-se num fulgor explosivo de sol nascente que enche de reverberos e cintilações do amanhecer todo o teatro.)

VOZ (em ressonância cósmica): Somos o barro que se anima multiplo, eterno, generalizado, num ser não corrompido, fruto da interioridade e da razão de todos nós, mundo sem cemitérios de lata, sem tecnologias monstruosas e aniquiladoras para que os que vierem nos continuem. Convidamos, todos, antes de se disporem a sair que meditem sobre a sua própria consciência reflectida como imagem colectiva no espelho translúcido e ao mesmo tempo opaco da sua natureza de barro e o último a partir, que feche, no seu isolamento egoista, se tiver coragem, a porta do teatro, da rua e da Natureza.

(No teatro que como está dito não acaba porque a peça não tem fim ficarão e entrarão todos os que no intervalo dos sucessivos espectávulos junto do bloco de barro quiserem trocar sugestões e trabalhá-lo dando razão ao seu instinto de amor creativo.)

LISTA DE PUBLICACIONES RECIENTES

Norberto Aguirre, *Cuestiones agrarias,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 230 pp.
Amcato Aramoni, *Alí el maldito,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 163 pp.
Honorato de Balzac, *Azucena en el valle,* Colección Austral, Madrid, 1977, 269 pp.
Miguel Barbosa, *How New York was destroyed by rats,* Editorial Universidad, Sacramento, 78 pp.
Luis Beltrán Guerrero, *Candideces,* Editorial Arte, Caracas, 1976, 325 pp.
Jeannette Bernard Villar, *Pinceladas periodísticas de la Costa Rica del siglo XIX,* 1976, 345 pp.
Ignacio Betancourt, *De como Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás,* Joaquín Mortiz, Mexico, 1977, 105 pp.
Carlos Cantú, *La que se murió de amor,* Editorial Fantasma, Editorial Fantasma, México, 1977, 139 pp.
Manuel Capetillo, *Plaza de Santo Domingo,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 200 pp.
Leandro Carrá Alvarellos, *Las leyendas tradicionales gallegas,* Colección Austral, Madrid, 1977, 303 pp.
Oscar Collazos, *Los días de la paciencia,* Joaquín Mortiz, México, 1976, 117 pp.
Daniel Cosio Villegas, *La sucesión: desenlace y perspectivas,* Joaquín Mortiz, México, 1975, 118 pp.
Pablo Antonio Cuadra, *Esos rostros que asoman en la multitud,* Ediciones el Pez y la Serpiente, Managua, 1976, 117 pp.
Carlos Elizondo, *Los ángeles llegaron a Sodoma,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 114 pp.
Gilberto Freyre, *Mas allá de lo moderno,* Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 346 pp.
Jose Fuentes Maras, *Nueva guía de descarriados,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 208 pp.
Pablo Gil Casado, *El paralelepípedo,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 287 pp.
Hernan Lavín Cerda, *Los tormentos del hijo.* Joaquin Mortiz, 1977, 120 pp.
Julian Marías, *La devolución de España,* Espasa-Calpe, Colección Boreal, Madrid, 1977, 262 pp.
Luis R. Maya, *El aguacero,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 185 pp.
Carlos Morales, *Los hechiceros del siglo XX,* Ministerio de la Cultura, Costa Rica, 1976, 141 pp.
Angelina Muñiz, *Tierra adentro,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 200 pp.
Harold Raley, *La visión responsable,* Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 367 pp.
Etnairis Rivera, *Maria Mau Morivivi,* Editorial El Libro Viaje, 1977, 137 pp.
Hugo Salazar Tamariz, *Por así decirlo,* Coleccion letras del Ecuador, 1977, 167 pp.
Luis Alberto Sánchez, *El pecado de Alazabal,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 242 pp.

Chicano Studies Center Publications

CSC Publications, and other Chicano publishing outlets, were created to provide responsible and reliable sources for materials on Chicanos. Since its inception, CSC Publications has been filling a much needed service by providing diverse quality materials through its various publications. These books are a valuable research and bibliographical resource for teachers at all educational levels and an authoritative and credible information source for the general public. All editorial responsibility rests with the editorial board, which is comprised of concerned scholars in various disciplines who are indigenous to the Chicano community.

Aztlán-International Journal of Chicano Studies Research

Aztlán is a forum for scholarly writings on all aspects of the Chicano community. It is the first journal sponsored by a university or college in the United States that focuses critical discussion and analysis on Chicano matters as they relate to the group and to the total U.S. society. The works presented offer original research and analysis in the social sciences, humanities and the arts, related to Chicanos. ($15.00 Individuals, $20.00 Libraries and Institutions for one volume year/3 issues. Single issue prices available.)

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN VI | OCTUBRE DE 1976 | NÚMERO 1

ÍNDICE

Metamorfosis	José Manuel Pacheco	2
"El sueño de Pedro Henríquez Ureña" soñada por Borges	Jaime Alazraki	3
A escolha	L. T. Tiihonen	6
The *Malandro*, or Rogue Figure in the Fiction of Jorge Amado	Bobby J. Chamberlain	7
Dois poemas	Fernando J.B. Martinho	10
Rodolfo Eduardo Braceli: "Para ser poeta no se necesita ser poeta"	Francisco A. Lomelí	15
Carta: Muerte y entierro de Pablo Neruda		22
A solidão	Regina Helena de Teixeira	23
Emotion, Feeling, and Language in Cienfuego's Poetry	Alfonso Cervantes	24
Myth in Federico Gamboa's *Santa*	Bart L. Lewis	32
El sol bajo las patas de los caballos	Jorge Enrique Adoum	39
Lista de publicaciones recientes		64

VOLUMEN VI MAYO DE 1977 NÚMERO 2

ÍNDICE

Cartas al editor		70
Larra's *Danse Macabre*	Reinhard Teichman	71
A Laughing Matter	Charles Driskell	74
Three Sonnets of Quevedo translated by John A. Crow		75
Plegaria contra el silencio	Manuel José Arce	78
Entrevista a Manuel José Arce por Susana D. Castillo		79
The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes	Susan Schaffer	81
Romance Scholarship: Current Perspectives	Carlos-Peregrín Otero	87
La aportación cervantina a "Yo soy aquel que ayer no más decía"	Carol Maier	93
Madre	Christina González	97
Hijo del barrio	Juan C. Ramparts	98
Hegemony in *El Señor Presidente:* A Psychoanalytic Perspective	Teresa McKenna	99
Alguns Apontamentos Sobre a Tetralogía de Benito Barreto	Malcom Silverman	105
Sarmiento	Rodolfo Alonso	107
2-15-76 *Observaciones en una alcoba*	Gloria M. Sánchez	108
Mariana Pineda: símbolo de la libertad	Cristóbal González-Alvarez	109
nevermind	Alurista	114
Felipe Barbudo Calvo	Enric Montoliu y Jaume Miquel	115
"Nuestras voces"	Saul Solache	120
RESEÑAS: *Chicano Perspectives in Literature: A Critical Annotated Bibliography,* Francisco A. Lomelí, Donald W. Urioste	Dinko Cvitanovic	121
Teatro hispanoamericano de crítica social, Pedro Bravo-Elizondo	Susana D. Castillo	122
Revista *Escene* (números 1-12)		123
Latin American Theater Review		124
Lista de publicaciones recientes		125

Domingo del Castillo.
Piloto me Fecit en
Mexico año del Nacimiento
de N.S. Jesu Christo de
M.D.XLI.
MAR
DE EL
SUR